C. Beyer

Kleine Poetik

Kleine Poetik.

Für höhere Schulen und zum Selbstunterrichte.

Von

Professor Dr. C. Beyer.

„Fürwahr die Metrik ist rasend schwer;
es giebt vielleicht sechs oder sieben Männer
in Deutschland, die ihr Wesen verstehen.“
H. Heine.

Abriß der vom K. Württ. Kultministerium zur Einführung in Schulen empfohlenen dreibändigen „**Deutschen Poetik**“ des gleichen Verfassers.

Deutsche Verlags-Anstalt.
Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien.
1893.

Druck und Papier der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart.

Seiner Majestät

dem regierenden Könige von Württemberg

Wilhelm II.

dem erhabenen Beschützer der Werke des Friedens

mit

Allerhöchster Bewilligung

ehrfurchtsvollst zugeeignet.

„Eine jede Sprach' hat ihre eigen angeartete Tönung
Und soll auch bleiben bei derselben Angewöhnung;
Die Deutschen ihre Sprache nicht von andern haben,
Drum sollen sie auch nicht nach andern traben."

Fischart († 1589).

Vorwort.

Der Verfasser hat in seiner großen „Deutschen Poetik“ die ihm noch von Fr. Rückert ans Herz gelegte deutschnationale Metrik und Prosodik durch den wissenschaftlichen Ausbau einer **echt deutschen** Betonungslehre zu schaffen und zu begründen versucht. An den Mustern unserer klassischen Dichter hat er darzulegen sich bemüht, wie der deutsche Geist sein Empfinden in einer Rhythmik zu entfalten vermag, die auf den lieblichen Wellen des **urdeutschen** Accents — der Allgewalt unseres Sprachgeistes die Schwingen löst.

Daß ihm nach fünfundzwanzigjährigem Ringen die Lösung einer bedeutungsvollen Aufgabe gelungen ist, beweist der ermutigende Beifall der Fachleute.

In jüngster Zeit mehrten sich die Wünsche nach einem für die Hand der Schüler wie für Laienkreise berechneten authentischen Abriß dieses Werkes, welcher sich um so mehr als Bedürfnis herausstellte, als von verschiedenen Seiten meine Poetik in schnöder Weise ausgebeutet wurde und sogar mangelhafte Auszüge erschienen, welche sich die Ergebnisse meiner Quellenforschungen und Fachstudien anzueignen suchten, ohne meines grundlegenden Werkes auch nur Erwähnung zu thun: ein Verfahren, das ich leider auch auf den Gebieten der Rückertforschung rügen mußte.

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich nicht um ein neues System, sondern lediglich um einen bündigen Abriß aus meiner mehrerwähnten „Deutschen Poetik“: um einen Leitfaden für die Hand der Lernenden. Ich hoffe, das Wissenswerteste aus dem großen Gebiete der deutschen Poetik geboten zu haben, was ein poesieverständiger Lehrer gewissermaßen als Diktat geben möchte, was aber auch ein Laie innehaben muß, wenn er sein gesteigertes Rhythmusgefühl schön und richtig zum Ausdruck bringen will.

Möge sich auch dieser Abriß des Beifalls aller Sachverständigen erfreuen, möge er strebsamen Lernenden aller Kreise zum Nutzen gereichen, ja, möge er einen thatsächlichen Beitrag dazu liefern, die Allgemeinbildung und das Allgemeinverständnis unserer Nation für Poesie zu heben und dem Realismus unserer Tage gegenüber in jene sonnigen Gefilde des Idealismus geleiten, auf denen sich zu weiterer eingehender Pflege meine „Deutsche Poetik“ als vertrauenswerte Führerin längst erprobt hat.

Stuttgart, in der Weihnachtswoche 1892.

Prof. Dr. C. Beyer.

Inhalt.

Erster Teil: Deutsche Verslehre.

Zweiter Teil: Die Dichtungsgattungen.

Anmerkung.

Die eingeklammerten Ziffern vor den einzelnen Abschnitten bezeichnen die §§ in „Deutsche Poetik“ von demselben Verfasser (drei Bände, 2. Auflage 1887, Göschens Verlag). Der 1. Teil dieses Abrisses entspricht dem ersten Band, der 2. Teil dem zweiten Band der genannten großen Poetik.

Erster Teil.

Deutsche Verslehre.

Erstes Hauptstück: Vorbegriffe.

§ 1. (1.) **Wesen der Poetik.** Poetik ist die Lehre vom Wesen, von den Grundsätzen, Regeln und Formen der Poesie: die wissenschaftliche Betrachtung der Dichtkunst. Ihre Kenntnis erleichtert dem Dichter seine schöpferische Thätigkeit. Sie erschließt aber auch dem Nicht-Dichter ein tieferes Verständnis der dichterischen Schöpfungen.

§ 2. (5.) **Die Poesie ist die Kunst der Künste,** da ihr Wesen die übrigen schönen Künste mitumgrenzt.

§ 3. (7.) **Ihre Aufgabe** ist Darstellung des Schönen in Worten, in hörbaren Gedanken.

Die erste Poesie war Naturpoesie. Erst nach tausendjähriger Uebung erwuchs die Fähigkeit, die Idee des Schönen kunstvoll zu verkörpern. Es entstand die Kunstpoesie, die man insofern zielbewußte Poesie nennen kann, als sie einen idealen Gegenstand zur Darstellung bringt (z. B. die Macht des Gesanges).

Die Poesie verlangt rhythmische Gliederung und metrische Gestalt. Ihre Sprache gleicht dem sonnenbeglänzten, blumigen Wiesenteppich; deshalb sind die Ausschmückungsmittel (Tropen, Figuren, Reim u. s. w.) Gegenstände der Poetik.

Das Wort Poesie (ποίησις) stammt aus dem Griechischen und bedeutet ebenso das dichterische Schaffen, wie Poem (ποίημα) das Dichtwerk und Poetik (ποιητική) die Dichtkunst. Erst allmählich entwickelten sich die Begriffe poëta = Dichter, poëta laureatus = lorbeergekrönter Dichter, Poetaster = schlechter Dichter u. s. w.

§ 4. (11.) Die Worte **dichten, Dichter, Gedicht** sind herzuleiten vom Altdeutschen: tihten, tihtaere, getihte oder vom

Lateinischen: dictare, welches bei Horaz schon dichten bedeutet. Das Wort Dichtkunst wandte zuerst Harsdörffer (1648) an. Lessing und Herder führten das Wort Poesie ein. Im Altnordischen hieß der Dichter Skald = Schelter, im Altdeutschen Scôf (von scofan = schaffen). Der Name Barde war nur bei den Galliern vorhanden.

§ 5. (12.) **Dichter** ist, wer ein von Empfindungen volles Herz hat, wer sich im Drange poetischen Schaffens immerfort inspiriert fühlt, wer Rhythmus und Reim nicht als störende Hindernisse erkennt, wer in schöner Form zu singen versteht, was er dachte und empfand, wer endlich in jene geistigen Regionen zu versetzen weiß, die der Mitfühlende als die Welt des Genius erkennt.

Das dichterische Genie ist nicht angeboren; es muß erworben werden durch angestrengten Fleiß, durch eine Schule der Technik und des Handwerks. Voraussetzung ist Urkräftigkeit der Anlagen, sowie Gesundheit des Geistes.

§ 6. (16.) **Der Mensch ist der vorzüglichste Gegenstand aller Poesie.** Seine Liebe, seine Freundschaft, seine Gefühle, seine Sorgen, seine Religion, seine Naturbetrachtung, seine Künste bieten Stoffe, welche durch die Thätigkeit der Phantasie ins Unendliche vermehrt werden können.

§ 7. (17.) **Entstehung des Gedichts.** 1) Ein beliebiger Stoff giebt die Anregung und wird zum dichterischen Motive. 2) Der Dichter vermählt dasselbe seinem subjektiven Erfassen (Dichterische Konzeption). 3) Die Verwertung des Stoffes reift die Idee und bedingt eine Skizze (Poetische Disposition). 4) Es folgt die arbeitsvolle Ausführung (Poetische Komposition). 5) Den Schluß bildet die dichterische Selbstkritik (Feile). Die Technik der Dichtkunst liefert die Regeln und die Geheimnisse der Kunstgriffe des Dichters.

§ 8. (18.) **Das Stoffliche der Poesie.** (Ueberblick der poetischen Litteratur.)

Die 1. ursprünglichste Periode unserer Litteratur (360—1150) zeigt (vgl. des Verfassers Grundriß der Litteraturkunde in „Das litter. Deutschland") im 6. oder 7. Jahrhundert bereits eine erste erfindungsreiche Blütenperiode, welche zu Betrachtungen darüber auffordert, wie der Stabreim unserer Sprache ein **accentuierendes Gepräge** schon in vorgeschichtlicher Zeit verlieh.

Die 2. (Blüten-) Periode (die goldene) von 1150 —1300 hat eine wunderbar vollendete Strophik entwickelt, die dem Forscher das Gesetz der Dreiteilung vor das Auge rückt. Sie reifte das Volksepos, das romantische Epos und den Minnesang, und sie wagte bereits den Versuch eines deutschnationalen Dramas. (Sängerkrieg auf Wartburg in der Manesseschen Sammlung.)

Die 3. Periode (1300—1517) verlief in Formbestrebungen der Meistersänger. Es galt, die neue Sprachform Luthers zu schmeidigen und zu bereichern. Das Volkslied blühte.

Die 4. Periode (1517—1624) umfaßt die Zeit des verinnerlichenden Kirchenliedes, das die weltlichen Lieder als „Buhllieder" verdrängte. Litterarische Persönlichkeiten (z. B. Hans Sachs) treten an Stelle litterarischer Strömungen.

Die 5. Periode (1624—1756) pflegt neben dem Kirchenlied die lehrhafte Poesie und das Drama. (Gryphius, der dasselbe aus den Fastnachtsspielen herausarbeitete.)

Die 6. Periode (1756—1772) bedeutet die Geltendmachung des Christlichen, Nationalen und Altklassischen. (Klopstock, Lessing, der das Drama zum Kunstwerk erhob, Wieland, Verdrängung der Franzosen durch das englische Drama.)

Die 7. Periode (1772—1813) gestaltete sich zur dritten Blütenperiode der deutschen Litteratur. Herder wurde Begründer einer Weltlitteratur, Schiller schuf ein deutschnationales Drama und eine echte Gedankenlyrik, Goethe wurde der Vater des historischen Dramas und glänzte als Muster in der Prosa, in der Lyrik und in der Epik.

Die 8. Periode (1813—1830) erscheint als Periode der Romantik.

Die 9. Periode (1830—1870) begründete das originelle Kraftdrama, die deklamatorische Jambentragödie und das künstlerisch-moderne Bühnendrama. Junge Schriftsteller („Das junge Deutschland") griffen mit kecker Stirn Staat, Kirche und Sitte an. Die Romanschriftsteller schufen nach Walter Scotts Vorgang historische Romane, sie pflegten den Zeit- und den Salonroman, den Seeroman, den ausländischen, den humoristischen.

Die 10. Periode (1870 bis in die Gegenwart) bietet das erhebende Schauspiel einheitlichen Zusammenwirkens aller deutschen Dichter in Erstrebung deutschnationaler Poesie.

Zweites Hauptstück: Aesthetik. Dichterische Sprache.

§ 9. (19.) **Die Aesthetik ist die Wissenschaft des Schönen und der Kunst,** also auch der höchsten Kunst: **der Poesie** als des unmittelbaren Ausdrucks des Schönen. Als Disciplin umfaßt sie die das Schöne erzielende Lehre der Empfindung.

§ 10. (20.) **Das dichterisch Schöne.** Man kann „schön" von scheinen und auch von schauen (speciosus) herleiten. Somit wäre schön dasjenige, was angenehm erscheint, was angenehm anzuschauen ist, was sich sehen lassen kann. Goethe sagt etymologisch ungenau: „Das Schöne kommt von Schonen". Das Umgekehrte ist der Fall. (Kluge, Etym. Wrtb.) Das Schöne muß das Wohlgefallen des zur ästhetischen Beurteilung Befähigten erregen, abgesehen von jeglichem Nutzen. Das dichterisch Schöne ist die dichterische Idee in äußerer sinnlicher Erscheinung.

§ 11. (21.) **Die Erkenntnis des Schönen** — als des harmonisch Gebildeten — setzt Kenntnis der ästhetischen Gesetze voraus. Diese Kenntnis muß anerzogen und geübt werden. Der Dichter lernt die Gesetze des Schönen von andern Dichtern; ihnen lauscht er das regelnde Gesetz ab.

Das Schöne enthüllt sich in regelmäßigem Wechsel der Form, den wir Rhythmus nennen, ferner in der Proportionalität, die den Gegensatz von Gleichheit und Verschiedenheit aufhebt, endlich in dem die Maße ersetzenden Gewicht (z. B. im Verstakt, wo eine Stammsilbe beliebig vielen Nebensilben das Gleichgewicht hält. Vgl. § 65).

§ 12. (31.) **Das ästhetische Ideal** ist das von der schöpferischen Phantasie hervorgebrachte, in der Idee bestehende Bild: ein Schönes, für welches kein Original vorhanden zu sein braucht, also = Idealismus, dem man den Realismus entgegensetzt, der sich an das Wirkliche, an die Natur hält.

§ 13. (32.) **Ein Ideales ist das dichterische Kunstwerk.** Es beweist das erworbene Genie, welches die Idee des Schönen zu verkörpern vermochte. Bloße Kunstnachahmung ist Handwerk. Der Nachahmer zeigt Manier im Hervorkehren technischer Eigentümlichkeiten, der Dichter Stil. Der Künstler, wie der Nachahmer haben das Unschöne in der Ausdrucksweise zu meiden und das Schöne in Form und Inhalt zu erstreben.

§ 14. (29.) **Unschönes in der Sprachform.** Dichterisch unschön ist der Hiatus, d. h. das Zusammentreffen zweier Vokale als Auslaut eines vorhergehenden und als Anlaut eines diesem eng folgenden Wortes, z. B. Hoffe er! Sei eilig! Es entsteht durch diesen Zusammenstoß ein Doppelhauch, welcher den Redefluß stört. Besonders ist dies der Fall bei daktylischen (— ⌣ ⌣) oder anapästischen Takten (⌣ ⌣ —), wo die beiden Kürzen in ebenso rascher Zeitfolge gelesen werden müssen, als die lange Stammsilbe. (Vgl. § 64.) Entschuldbar ist der Hiatus bei stehenden Diäresen und Cäsuren, also in der Mitte des Alexandriners (§ 89, 6 a.) und des Nibelungenverses (§ 89, 6 b.). Vermieden wird der Hiatus durch Elision, d. h. durch Auslassung des einen Vokals, wobei man den durch Gesner (16. Jahrh.) eingeführten Apostroph anwendet (z. B. „werd' es" für „werde es"), oder durch Einschaltung eines oder mehrerer mit Konsonanten beginnender und endigender Wörter (z. B. werde **gnädig** es).

Eine Elision darf nicht eintreten, wenn dadurch Härten, ungebräuchliche Wortzerreißungen und Mißverständnisse hervorgerufen werden. Attributivisch gebrauchte Adjektiva (z. B. die treue Erinnerung) dürfen das tonlose e nicht abwerfen. Ebenso ist dasselbe im Imperfekt beizubehalten, weil der Hörer das Präsens annehmen könnte (z. B. es freut' uns). Nicht erlaubt sind auch andere Elisionen inmitten des Wortes in jenen Fällen, in welchen das nachfolgende t durch das vorhergehende t oder d verdeckt wird (z. B. schneid't, reit't). Ebenso sind Elisionen unstatthaft, welche unschöne Konsonantenhäufungen veranlassen (z. B. Amalie, du seufz'st [= säufst], Ast's, Arzt's). Der Anfänger wähle andere Ausdrücke, er versuche Umstellung der Worte! Ohne Fleiß kein Erfolg! Unschön sind Zusammenziehungen, in denen ganze Silben weggeworfen werden (z. B. Führ- und Leitung, grün- und rotes). Unschön wirkt die häufige Wiederkehr klangloser Vokale, z. B. des faden e (Seliges, götterentsprossenes, heiliges, herrliches Leben). Unschön wirken technische Ausdrücke, unbekannte Provinzialismen und Wörter, welche den Zusammenhang prosaisch-pedantisch entwickeln (z. B. mithin, folglich, insofern, beziehungsweise).

§ 15. (26.) **Das Schöne in der dichterischen Ausdrucksweise.** Die Prosa liebt Deutlichkeit, die Poesie Anschaulichkeit, Sinnlichkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks.

Sie begünstigt daher den Neologismus (Wortneubildung) und die ästhetische Farbengebung.

§ 16. (27.) **Der Neologismus.** Nach Erhebung des wortarmen niedersächsischen Dialekts zur hochdeutschen Schriftsprache machte sich das Bedürfnis nach neuen Wörtern fühlbar. Die Dichter bemühten sich nach Fischarts Vorgang, bezeichnende Ausdrucksweisen aus dem Schatz der Dialekte, wie aus fremden Sprachen einzuführen. Diese Neubildungen wahllos ausrotten wollen, hieße den Uebergeist oder Ungeist heraufbeschwören, in welchem die christlichen Eiferer dereinst antike Tempel und Bildwerke vernichteten. Viele freundliche Fremdwörter bereichern unsere Sprache und sind uns als gelungene Bezeichnungen lieb geworden. Immerhin ist eine vernünftige, maßhaltende Sprachreinigung vom Standpunkte des zu pflegenden Nationalgefühls empfehlenswert.

§ 17. (30.) **Den Anforderungen der ästhetischen Ausmalung** dient vor allem das schmückende Beiwort, welches das unsinnliche Bild anschaulich macht. Die durch Voß eingeführten Homerischen epitheta ornantia (z. B. ferntreffende Pfeile, weithinschattende Lanzen, wohlumschiente Achaier 2c.) wurden unsern besten Dichtern Vorbilder (vgl. Schillers himmlische Rosen, beglückendes Band, züchtigen Schleier, säuselnde Linden; Martin Greifs regenmüde Wolken, morgenstille Thore, weitgetragene Stimmen u. a.). Die ästhetische Farbengebung erstreben die Tropen und die Figuren.

Drittes Hauptstück: Die Schönheitsblüten bildlichen Ausdrucks. Tropen und Figuren.

§ 18. (33.) Unter **Tropen** (Bildern) versteht man Wendungen, welche bestimmte Begriffe mit ähnlichen vertauschen, z. B. Wolken mit Segler der Lüfte, Schiff mit Wasserroß 2c.

Die Figuren hingegen sind lediglich grammatische oder rhetorische Abweichungen von den gebräuchlichen Wort- und Satzformen: grammatische Eigenheiten des Ausdrucks (z. B.: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt“ für: „Es wallet, siedet, brauset und zischt“; oder: „Hier steht Graf Otto“ für: „Hier stehe ich“). Je mehr Anschauungskreise ein Volk beherrscht, desto reicherer Bilderschmuck erblüht seiner

Sprache. Aus dem Mißverständnis der Tropen entstanden die Mythen: die Mythologie (Helios und seine Sonnenrosse = die Pfeile von Licht = Sonnenstrahlen).

§ 19. (34.) Wir unterscheiden 1) **Tropen im engeren Sinn** (Gleichnis, Metapher, Personifikation), 2) **Tropen im weiteren Sinn** (Allegorie, Distribution).

A. Tropen im engeren Sinne.

§ 20. (35.) a. **Die Vergleichung** (Parallele, comparatio) ist die Neben- oder Gegenüberstellung zweier oder mehrerer Dinge, eines sinnlichen Gegenstandes und eines sinnlichen Bildes oder eines Abstraktums. (Beispiele: Das Schiff trägt **wie** ein Roß. Du bist **wie** eine Blume. Es schmeckt süß **wie** die Liebe.)

b. Eine durch mehrere Sätze fortgesponnene, ausgebreitete Vergleichung **ist ein Gleichnis**, zu dem sich also die Vergleichung wie ein Einzelblick zum verweilenden Beschauen verhält. Beispiel:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust u. s. w.

§ 21. (36.) **Die Metapher** ist eine um das Wörtchen „**wie**" verkürzte Vergleichung, von der sie sich dadurch unterscheidet, daß ein Begriff nicht bloß mit einem andern verglichen, sondern mit einem andern **benannt** und so durch ihn vertreten wird. „Der goldne Baum des Lebens" ist **Metapher**. „Das Leben ist wie der goldne Baum" oder: „Das Leben gleicht einem goldnen Baum" ist **Vergleichung**.

Die Metapher als Miniaturbildchen ist die Blume des dichterischen Ausdrucks. Viele unserer Sprachweisen sind eingetrocknete Metaphern, bei denen man sich des Bildlichen kaum mehr erinnert,

z. B. Die Pflanze hat Augen angesetzt; sie kränkelt.

1. Ein einzelnes Wort als Metapher. Sie kann sein: a. Substantiv z. B. Herbst des Lebens für Alter. b. Adjektivum z. B. ein hartes Herz, ein weiches Gemüt; c. Verbum z. B. der Salat schießt; d. Präposition z. B. die Liebe lief mit schauernder Hand tausendfältig über alle Saiten seiner Seele; e. Adverbium. Unsere meisten Adverbien sind abgeschwächte Metaphern und beweisen das tiefe Eindringen des metaphorischen Elements in die Sprache. Beispiele: zurück (vom Rücken), sehr (von sehren, Ser = Schmerz), ungefähr (= ohne Gefahr).

2. Einen Satz umfassende Metaphern kommen meist in Satzgefügen vor. Beispiel (Relativsatz):

Ein Schatz in jedem Busen ruht,
Den ein Verständ'ger heben kann.

3. Mehrere Hauptsätze zur völligen Darstellung erfordernde Metapher. Beispiel:

„Das Schiff nur bin ich, auf das er seine Hoffnung hat geladen, mit dem er wolgemut das freie Meer durchsegelte; er sieht es über Klippen gefährlich gehn und rettet schnell die Ware."

Weit ausgedehnte Metaphern können leicht als Allegorien aufgefaßt werden. Beispiel:

„Mir ist deutlich, daß Shakespeare habe schildern wollen: eine große That auf eine Seele gelegt, die der That nicht gewachsen ist. Und in diesem Sinn finde ich das Stück durchgängig gearbeitet. Hier wird ein Eichbaum in köstliches Gefäß gepflanzt, das nur liebliche Blumen in seinen Schoß hätte aufnehmen sollen: die Wurzeln dehnen sich aus, das Gefäß wird zernichtet."

Fehlte das Wörtchen „hier", so wäre der Satz eine Allegorie. Dieses „hier" bricht die Reinheit des Bildes; denn es bedeutet: „in diesem Stück". Man hat es also — statt mit einer Allegorie — mit einer ausgesponnenen Metapher zu thun.

Die ausgesponnene Metapher ist die Blüte des bildlichen Ausdrucks.

§ 22. (36.) **Gruppierung der Metaphern.**

1. Vergeistigende Metapher, welche dem Sinnlichen menschliche Gedanken, Empfindungen, Eigenschaften, Thätigkeiten unterlegt (z. B. Es zürnt der umhüllenden Fessel die Knospe. Der See lächelt).

2. Versinnlichende Metapher. Sie ist der Gegensatz zur vorigen, indem sie das Geistige versinnlicht. (Beispiele: Des Unglücks Speere. Im Tode brach hier Alberts harter Sinn.)

3. Die materiale Metapher vertauscht einen sinnlichen Gegenstand mit einem andern sinnlichen, aber mit einem höheren, edleren. (Beispiele: Mond = silberner Nachen. Wüstenkönig ist der Löwe.)

4. Die geistreiche Metapher vertauscht im Gegensatz zur vorigen einen geistigen Begriff mit einem andern geistigen. Beispiel: Der umnachtende Tod lagert sich auf die Gewalt.

Unterarten der Metapher. a. **Metonymie** = Vertauschung des Namens. (Beispiele: g r a u e H a a r e für Alter, L o r b e e r für Sieg.) Sie ist der F i g u r verwandt, da die Grundvorstellung bleibt; eine uneigentliche Vorstellung gestaltet die Grundanschauung nur anschaulicher. Will man den eigentlichen Begriff neben den vertauschten setzen, so muß derselbe entweder in den Genitiv treten oder als schmückendes Beiwort sich anschmiegen. (Beispiel: Aus der Wolke quillt der Segen = der segnende Regen, oder = der Segen des Regens.) Die Metonymie vertauscht U r s a c h e u n d W i r k u n g (die Wolken träufeln Segen); ferner das Z e i c h e n m i t d e r S a c h e (der Mann im Purpur, statt „in Purpurkleidern"); d a s A t t r i b u t m i t d e s s e n T r ä g e r (an jeder Stelle lauert Meuchelmord, statt „ein Mörder"); eine E i g e n s c h a f t m i t d e r S a c h e (des Rasens Grün = grüner Rasen); d a s W e r k z e u g m i t d e m B e w i r k t e n (vom Meißel beseelt redet der fühlende Stein = das Bildwerk); O r t u n d Z e i t m i t i h r e m I n h a l t (Berlin verlor den König = die Einwohner von Berlin verloren); d e n g e i s t i g e n B e g r i f f u n d d e s s e n s i n n l i c h e s Z e i c h e n (Altar und Throne sind eingestürzt = Staat und Kirche ꝛc.).

b. **Synekdoche.** Sie ist der Tropus der Zahl oder auch des Teilverhältnisses. S i e n i m m t d e n T e i l f ü r s G a n z e. Bei ihr gilt daher das Individuum für die Gattung, die bestimmte Zahl für die unbestimmte, der Singular für den Plural. Beispiele: Täglich B r o t für N a h r u n g. T a u s e n d Z u n g e n verkünden dein Lob. (Das letzte Beispiel bietet z w e i Synekdochen, nämlich t a u s e n d für v i e l e, Z u n g e n für M e n s c h e n.)

c. **Elliptische Metapher und Antonomasie.** Die elliptische Metapher bedarf einer Ergänzung (Beispiel: der erste Strahl der Hoffnung, wobei zu ergänzen wäre: der Hoffnungs-S o n n e). Die **Antonomasie** (= Umbenennung) ist der Tropus der Apposition, sofern sie statt eines Namens oder substantivischen Begriffs einen andern setzt, der dem eigentlichen Substantivum als Apposition beigelegt werden kann, z. B. der Pelide für Achill, was als Apposition heißen würde: Achill, der Pelide.

§ 23. (38.) **Die Personifikation** (Vermenschlichung) b e h a n d e l t l e b l o s e D i n g e o d e r a b s t r a c t e B e g r i f f e a l s l e b e n d e W e s e n (Beispiel: Wo alle Bäume sprechen und s i n g e n wie im Chor). Die m e t a p h o r i s c h e P e r s o n i f i k a t i o n wird durch das A d j e k t i v gebildet (der l a c h e n d e Himmel),

durch das Zeitwort (Sterne lauschen, Lüfte schweigen), durch das Substantiv (Sonne, deine goldnen Spuren).

B. Tropen im weiteren Sinne.

§ 24. (39.) **Die Allegorie** ist ein aus einem oder aus mehreren Sätzen bestehender, in all seinen Teilen durchaus **bildlicher** Ausdruck eines Gedankens, also die Bezeichnung durch das Bild. Die Worte sagen etwas anderes, als sie meinen. Der Gegenstand muß erraten werden (z. B. Der Himmel hängt ihm voller Geigen). Die **Metapher** ist im Gegensatz zur Allegorie nur einem Teile nach Bild; dem andern Teile nach ist sie eigentlicher Ausdruck. Zum **Gleichnis** verhält sich die Allegorie, wie die Metapher zur Vergleichung (z. B. „Die Dichtkunst der Römer war wie eine ausländische Blume" ist Vergleichung. „Die römische Dichtkunst war aus griechischem Samen in den Garten eines Kaisers verpflanzt, wo sie als schöne Blume dastand, grünte und blühte" ist Allegorie).

Setzt man dem Hauptbilde ein versinnlichendes Gegenbild an die Seite, so entsteht die **metaphorische Allegorie**. (Beispiel: Uhlands Einkehr, welche dem Hauptbild Apfelbaum das Bild des Wirtes gegenübersetzt.) Die Allegorie wird zur **anthropomorphischen**, wenn der Idee sinnliche Merkmale und menschliche Eigenschaften beigelegt werden. z. B.

„Eros, wie seh' ich dich hier? In jeglichem Händchen die Sanduhr!
Wie? leichtsinniger Gott, missest du doppelt die Zeit?"

§ 25. (40.) **Distribution.** Sie zerlegt den Begriff in seine Besonderheiten, Einzelheiten, z. B. den Begriff „Alles":

„Von dem ich Ehre und irdisches Gut zu Lehen trage und Leib und Blut und Seele und Atem und Leben."

§ 26. (41.) **Gesetze für den Gebrauch der Tropen.** Letztere müssen 1) natürlich sein, ohne Affektation (unnatürlich, gekünstelt ist folgender Tropus für Eis: Der diamantene Schild des Stroms, der alle Pfeile der Sonne verhöhnt), 2) dürfen sie nicht übertreiben. (Freiligrath übertreibt, wenn er die Tannenzweige „regenschwangere Nadelkissen" nennt.)

Katachresis. Die Uebertreibung im Bild führt zur Katachresis, d. h. zum unrichtigen Gebrauch der Bilder, indem der Dichter von einem Bilde in ein anderes fällt. Beispiel: Laß nicht des Neides Zügel umnebeln deinen Geist.

Figuren. A. Grammatische Figuren.

§ 27. (42.) **Die grammatischen Figuren** weichen durch Hinzufügung, Weglassung, Wiederholung oder Veränderung eines oder mehrerer Wörter vom gewöhnlichen Ausdruck ab, während die **rhetorischen Figuren** durch Steigerung, Wortspiel, Gegensatz, Wiederholung, Beschränkung oder Erweiterung den Satz umgestalten.

§ 28. (43.) **Der Ausruf** ist der Ausdruck lebhafter Gemütsbewegung. (Beispiele: Mein Engel! O du, mein Himmel!)

§ 29. (44.) **Die Anrede** richtet sich an einen bestimmten Gegenstand, den sie personifiziert, oder an eine Person, die auch abwesend oder gestorben sein kann. Sie ruft die Muse wie die Gottheit an. (Beispiel: Alter Freund! immer getreuer Schlaf, fliehst du mich auch?) Man nennt die Anrede Personenwechsel (mutatio personae), sofern sie die 3. in die 2. Person verwandelt. Beispiel:

Darauf antwortetest du, ehrwürdiger Pfarrer von Grünau,
statt: Darauf antwortete der ehrwürdige Pfarrer von Grünau.

§ 30. (45.) **Die Frage** (interrogatio) kann bejahend oder verneinend sein. Rhetorisch ist sie, wenn der Gedanke statt in der Aussageform zu gipfeln in eine Frage (bei leicht zu ergänzender Antwort) verwandelt ist. (Beispiel: Wer wüßte nicht rc.?)

Die rhetorische Frage wird zum **Dialogismus** (Unterredung), wenn sie fortspinnend die Gedanken des Fragenden einzeln darlegt. (Beispiel: „Wer führt euch her? Wer gab euch dieses Recht, verstohlen, heimlich bei mir einzudringen? Wer schloß euch jenen Eingang auf?") Goethe verdankt dem verständnisvollen Gebrauch der Frage und des Dialogismus einen Teil seiner zündenden Wirkung. (Vgl. Faustmonolog, Erlkönig.)

§ 31. (46.) Unter **Polysyndeton** (Vielverbindung) versteht man eine Häufung von Verbindungspartikeln. (Und es wallet und siedet und brauset und zischt.)

§ 32. (47.) **Das Asyndeton** (Verbindungslosigkeit) — als Gegenteil von Polysyndeton — läßt zur Erreichung dramatischer Belebtheit die Bindewörter da weg, wo sie die Prosa setzen würde, z. B. Alles rennet, rettet, flüchtet rc.

§ 33. (48.) **Die Wiederholung** ist die Wiederkehr der gleichen Worte, Sätze oder Begriffe. Sie will die rasche

Bewegung zügeln und die Einbildung zum Verweilen zwingen. Die Formen der Wiederholung sind:

a. **Anaphora** (Wiederholung gleicher Anfangsworte).

Beispiel: Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern,
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar &c.

b. **Epiphora** oder Wiederholung gleicher Schlußworte. Z. B.

Nicht möcht' ich deinen Geist in Sünden töten,
Nein, Gott verhüt's! nicht deine Seele töten! Vgl. § 157.

c. **Anadiplosis** (Verdoppelung) nennt man die Wiederholung eines den Satz beendigenden Wortes am Anfang des folgenden Satzes, z. B.

Mein Eidam ist der Tod, der Tod mein Erbe.

d. **Epanalepsis** (Wiederaufnahme) ist jene Figur, welche das den Satz beginnende Wort auch am Schluß verwendet. (Vgl. § 153.)

e. **Epanodos** (Rückweg) bringt des Gegensatzes wegen die wiederholten Wörter in umgekehrter Folge. Beispiel:

Ihr seid müßig, müßig seid ihr.

f. **Epizeuxis** (Aufeinanderreihung) ist die unmittelbare Wiederholung desselben Worts innerhalb des Satzes.

Z. B. O Mutter, Mutter, hin ist hin,
Verloren ist verloren,
Der Tod, der Tod ist mein Gewinn &c.

g. **Polyptoton** ist die Wiederholung eines Wortes in verschiedenen Flexionsformen. Beispiel:

Ja, zu den Füßen dieses stolzen Mannes nur Gott noch einmal danken; nicht dem Manne, der Mann will keinen Dank.

h. **Symploke** (Verflechtung). Sie verflicht mehrere der aufgezählten Wiederholungsformen, z. B.

Ich habe niemand, niemand (Epizeuxis) auf dieser großen, weiten Erde, niemand (Epiphora). Soweit das Scepter meines Vaters reicht, soweit (Anaphora) die Schiffahrt unsre Flaggen sendet u. s. w.

i. **Annominatio** (Beibenennung) oder Wortspiel ist die Nebeneinanderstellung mehrerer zu einem Stamme gehöriger Wörter oder auch die Wiederholung eines Wortes in verschiedener Bedeutung. Beispiel:

Gerungen hab' ich lange, bis ich das errang, vor dem das Ringen nur mir scheint geringe.

k. **Antanaklasis** (Reflex, Echo) bedeutet das Umspringen des wiederholten Wortes in eine andere

Bedeutung, also Doppelsinn, Zweideutigkeit, sofern dem eigentlichen Sinn ein allegorischer entgegentritt. Beispiele:

Einen Mann kann ich diesen Mann nicht nennen.

Und wer ein Herz im Busen trägt, der findet auch ein Herz.

B. Rhetorische Figuren (Sinnfiguren).

§ 34. (50.) **Die Antithese** (Gegensatz) ist die Gegenüberstellung von Begriffen in parallelen Satzgliedern. Einfache Antithese:

Du jubelst, und ich zittre in Gefahren.

Zusammengesetzte Antithese:

„Du wohnst in bangen Mauern, ich wohn' auf freier Flur,
Dir malt die Kunst den Frühling, mir malt ihn die Natur."

§ 35. (51.) **Unterarten der Antithese.** a) **Die Stichomythie** ist die treffende Rede und Gegenrede, Vers um Vers im dramatischen Dialoge. Bruchstück einer Stichomythie aus Goethes Tasso III, 2:

Prinzessin: So ruhig soll ich einen Freund verbannen?
Leonore: Erhalten, den du nur zum Schein verbannst.
Prinzessin: Mein Bruder wird ihn nicht mit Willen lassen.
Leonore: Wenn er es sieht, wie wir, so giebt er nach.
Prinzessin: Es ist so schwer, im Freunde sich verdammen.
Leonore: Und dennoch rettest du den Freund in dir u. s. w.

b. **Das Oxymoron** ist ein auf den ersten Anblick sinnlos erscheinender Ausspruch, der zwei sich widersprechende Worte (contradictio in adiecto) mit einander verbindet (z. B. beredtes Schweigen; liebreicher Haß).

c. **Das Paradoxon** vereinigt zwei unverbundene, lehrwidrige, sich widersprechende Gedanken, zwei gegenteilige, kühne Behauptungen. Beispiel:

Den Kaiser will man zum Herrn, um keinen Herrn zu haben.

§ 36. (52.) **Die Ironie** ist eine spöttische Verstellung in einer Rede, die das Gegenteil von dem meint, was sie sagt :— eine scheinbare Anerkennung, welche Schwächen und Thorheiten durch feinen Spott geißelt. Als leichten, wohlwollenden Scherz bezeichnet man sie mit dem Namen **Astëismus** (= urbanitas = höfliche Rede). Beispiel:

Denn Brutus war ein ehrenwerter Mann, das sind sie alle, alle ehrenwert.

§ 37. (53.) **Unterarten der Ironie.** 1) **Euphemismus** ist das Beschönigen einer schlimmen Sache. Der Euphemis-

mus nennt z. B. die Erinnyen Eumeniden (d. i. die Gnädigen). 2) **Sarkasmus** ist ätzender, verletzender, mit Hohn verbundener Spott, der selbst des Unglücklichen nicht schont. Beispiel: Arzt, hilf dir selber! 3) **Mimesis** ist das spöttische, höhnende Nachsprechen oder Wiederholen der Worte des zuerst Redenden. Beispiel:

Ihr überlegt nicht, hört nicht, — was auf so guten Weg geleitet war.
„Wohl auf den guten Weg, den ihr gebahnt?"

§ 38. (54.) **Die Onomatopöie** ist die Nachahmung eines Schalles oder Klanges, einer Thätigkeit rc. durch sprachliche Laute. Sie erstreckt sich a. auf den Klang der Wörter und Sätze (Kongruenz), vgl. Beispiel § 115; b. auf die rhythmische Bewegung (Harmonie), z. B.

— ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — —
Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor;

c. auf die Vereinigung von Klang und Bewegung, z. B.

Näher und näher
Kam das Gekling und das Klatschen der Peitsch' und der Pferde
Getrampel.

§ 39. (55.) **Die Klimax oder Gradation** ist die Steigerung im Ausdruck. Der Dichter schreitet vom schwächeren zum stärkeren Begriff stufenweise (gradatim) aufwärts, überbietet somit durch das Nachfolgende das Vorhergehende, z. B.

Ich kann's — ich mag's — ich **darf's** nicht sagen — weh mir!

§ 40. (56.) **Die Antiklimax** geht vom erhabeneren zum schwächeren Gedanken über. Freilich ist der Abstieg nur scheinbar, da der letzte Begriff doch die höchste Bedeutung hat, z. B.

Wenn wir groß sind, so sind wir es überall, auf dem Throne, im Palaste, in der Hütte.

§ 41. (57.) **Die Hyperbel** (Figur der Uebertreibung) kennt weder die Grenzen des Möglichen, noch des Wahrscheinlichen. Man unterscheidet a. die **naive Hyperbel**, z. B. die Haare standen ihm zu Berge; b. die **Hyperbel der Reflexion**, bei welcher man die Uebertreibung im Gegensatz zur vorigen gleich einem Tropus empfindet, z. B. Mein Herz ist heiß, es könnt' ein Dolch drin schmelzen.

§ 42. (58.) **Nebenarten der Hyperbel.** 1. Die **Litotes** oder die Herabsetzung unter die Wahrscheinlichkeit. Sie sagt wenig, meint aber viel, z. B.

Höre, Luise — das Bissel Bodensatz meiner Jahre, ich gäb' es hin, hättest du den Major nicht gesehen (d. h. ich gäbe mein Leben darum).

2. **Die Emphasis** läßt mehr verstehen, als sie sagt, z. B.
Sei kein Weib!

§ 43. (59.) 3. **Die Negation** bezeichnet die Verneinung einer Behauptung, um der Affirmation größere Wirkung zu sichern. Beispiel:

Ich stütz' euch nicht, ihr mögt nur ferner sinken.

§ 44. (60.) **Die Sentenz** ist ein bündiger Gedanke, ein Sinnspruch, Sittenspruch, ein geflügeltes Wort. Man unterscheidet einfache, aus einem Satz bestehende Sentenzen (z. B. Die Uhr schlägt keinem Glücklichen) und zusammengesetzte, aus mehreren antithetischen Sätzen bestehende.

Beispiel: Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhab'ne in den Staub zu ziehn.

§ 45. (61.) **Die Präsensfigur** vertauscht die Zeitform, indem sie für Vergangenheit (das sogen. historische Präsens) wie für Zukunft die Gegenwart einführt. Beispiel:

In stummer Ruh' lag Babylon.
Nur oben in des Königs Schloß,
Da flackerts, da lärmt des Königs Troß (statt: flackerte, lärmte).

§ 46. (62.) **Die Inversion oder Wortversetzung** ist die Abweichung von der natürlichen Wortstellung: Beispiele:

Der Frau Beruf. Bei einem Wirte wundermild.

Die Lyrik invertiert, um den Anforderungen an Rhythmus und Reim zu genügen.

Unterarten der Inversion: 1. **Das Hysteron-Proteron,** welches in ähnlicher Weise mit den Gesetzen der Logik in Widerspruch tritt, wie die Inversion mit denen der Grammatik, z. B.

In Rom erzogen und geboren.

2. **Die Hypallage** (Verwechselung) verwechselt Satzteile und vertauscht regelmäßige Konstruktion mit unregelmäßiger; besonders verbindet sie gern das zu einem Substantiv gehörige Adjektiv mit einem andern, z. B. den besten Becher Weins (statt: den Becher besten Weins).

§ 47. (63.) **Die rhetorischen Figuren der Einschaltung, Auslassung und Zusammenhangslosigkeit.** 1. **Die Parenthese** ist die ausdrucksvolle Einschaltung eines Gedankens (z. B. Nun ist — wie dürstete sie — die Erd' erquickt). Zwei einander folgende Parenthesen zwingen zur Wiederholung, weil sie die Satzteile ungebührlich weit auseinander spannen, z. B.

Automedon schwingt
— das Fahrzeug steht, die Rosse auch geordnet —
— Hephästos hätt' in so viel Zeit fast neu
Den ganzen erznen Wagen schmieden können —
Er schwingt dem Sitz sich zu und greift die Zügel.

2. **Die Ellipse** (Auslassung) unterdrückt absichtsvoll einzelne leicht zu ergänzende Satzteile, z. B.

Jung gewohnt, alt gethan.
(Anstatt: Was man jung gewöhnt, thut man im Alter.)
Und wenn ihr die schwarzen Gesellen fragt —
Das ist Lützows wilde verwegene Jagd
(statt: so werden sie antworten: Das ist rc.).

3. **Die Anakoluthie** (Zusammenhangslosigkeit) ist jene oft fehlerhafte Abweichung von der Konstruktion, welche einen unpassenden Nachsatz an den Vordersatz anschließt, z. B.

Nun ist er wirklich da — der Tag, wo ich vom Hause scheide,
Den Stecken schnitt ich mir vom Hag —
So herzlich, als man's sagen mag, lebt wohl, ihr Eltern beide!

Hier bezeichnet der Schluß der zweiten Zeile die Anakoluthie. Man beachte auch die Ellipse: Ruf' ich euch, Eltern, zu.

4. **Die Aposiopesis** (Verschweigen) ist eine absichtliche Pause an der Stelle, an welcher die Hauptsache erwartet wird. Beispiel vgl. Schillers Jungfrau I, 11:

Dich schützt dein Wappenrock, sonst solltest du —.

Viertes Hauptstück: Betonungslehre (Prosodik und Rhythmik).

§ 48. (64.) **Grundbegriffe der Betonungslehre.** 1. Die Sprache läßt sich in Töne auflösen, die in geschlossenen Silben nach einander erklingen und beim Aussprechen durch stärkere oder schwächere Betonung hervorgehoben werden. Man nennt den tonlichen Nachdruck Redeton = Accent. (Das Wort Wetter**fahne** hat zwei Accente, da es zwei Stammsilben hat, welche die Träger des Tones sind.)

2. Die durch den Ton ausgezeichneten Silben heißen **Hebungen oder Arsen.** Man nennt sie auch schwere Silben. Sie werden durch Striche (— oder ') bezeichnet. Ihnen gegenüber stehen die **Senkungen** oder **Thesen.** Diese haben nur geringen Ton und heißen mitteltonig, unbetont, leicht. Man bezeichnet sie durch Häkchen (⏑). Beispiel: Im

Wort gutherzig (´ — ◡) ist die Silbe gut betont, also schwer, die Silbe herz ist mitteltonig, die Silbe ig unbetont.

3) **Arsis und Thesis** in ihrer Verbindung bilden **Metren.** Ein Metrum darf nur eine Arsis, wohl aber kann es zwei Thesen haben, z. B. — ◡, oder ◡ —, oder — ◡ ◡, oder ◡ ◡ —. Ein Metrum zieht sich in der Regel durch das ganze Gedicht hindurch, z. B.

Es braust | ein Ruf | wie Don | nerhall u. s. w.

Dadurch entsteht eine taktmäßige, wellenartige Bewegung, die man Versrhythmus nennt.

4) **Die Lehre von den Metren und ihrer Verwendung bildet die Metrik,** die Lehre von der Betonung der Silben die **Prosodik und Rhythmik.** Da die Silben das Material für die Metrik ergeben, so ist die Kenntnis der Prosodik und Rhythmik unerläßlich.

1. Deutsche Prosodik.

§ 49. (65.) **Die deutsche Prosodik im Gegensatz zur altklassischen.** a. **Prosodik war bei den Griechen und Römern lediglich die Lehre** von den Längen und Kürzen der Silben, also **Zeitmessung.** Die zeitliche und räumliche Bedeutung der Silben richtete sich nach der Buchstabenzahl und nach der für ihr Aussprechen nötigen Zeit. Man nannte die Bedeutung einer Silbe nach Länge und Kürze des in derselben enthaltenen Vokals und nach Stärke und Schwäche der am Schluß nachtönenden Konsonanten — ihre **Quantität.** Ein langer Vokal machte die Silbe lang (cōgo, aūrum), ein kurzer machte sie kurz (pĭus, dĕus, trăho). Es kam auf die logische Silbenbedeutung gar nicht an, man beachtete auch den prosaischen Accent nicht, weshalb beispielsweise eine kleine Partikel lang sein, ein zweisilbiges Adverb aber aus zwei Kürzen bestehen konnte (sī bĕnĕ).

b. **Für unseren deutschen Standpunkt, der nur nach der Tonstärke der einzelnen Silben fragt, ist die Prosodik die Lehre von der Betonung: also Tonmessung.** In unserer deutschen Prosodik kommt der Accent lediglich der bedeutungsvolleren Silbe (der Stammsilbe) zu; er allein verleiht ihr Schwere und Länge. Es herrscht bei unserer Betonung freie Bewegung,

während im Griechischen nur eine der drei letzten Silben betonungsfähig ist (Dreisilbensystem), somit der Accent im Griechischen bei längeren Wörtern nicht die Wurzel oder den Stamm trifft, sondern die Ableitungs- oder Flexionssilbe. Da er im Griechischen Wohlklang erzeugen will, so ist er euphonischer Natur. Er hebt die betonte Silbe durch ein steigendes Intervall der Stimme, also durch ein musikalisches Mittel, während der deutsche Accent der logisch bedeutsamen Silbe stärkeren Nachdruck verleiht. **Wir setzen der altklassischen quantitierenden Prosodik die deutsche accentuierende entgegen.** Diese ist dem Geist unserer Sprache angemessen und bringt die Natürlichkeit und Wahrheit der Darstellung mit der Schönheit und der Energie des Rhythmus in Einklang.

§ 50. (66.) **Der deutsche Accent, welcher unsere Sprache zur accentuierenden entwickelte,** wird von der begrifflich bedeutsamsten Silbe angezogen und ist somit logischer Natur. Die logische Attraktion ist das Prinzip, auf welchem die im Nachstehenden aufgestellten Accentgesetze begründet werden müssen. Das euphonische Prinzip läuft in der deutschen Poesie neben dem logischen einher und fällt gelegentlich mit ihm zusammen.

§ 51. (67.) **Das accentuierende Prinzip war geschichtlich das ursprüngliche.** Auch bei den antiken Sprachen soll (nach Quintilian) „das Maß des Gehörs", der natürliche Gang der Betonung — das Entscheidende in der Silbenmessung gewesen sein. Leider hat sich nach und nach Kunst und Wissenschaft der Theorie einseitig bemächtigt; die Metriker stellten ihre durch unzählige Ausnahmen und feine Distinktionen verwickelten antiken Lehrsätze auf, ohne die deutsche Accentlehre gebührend zu berücksichtigen.

§ 52. (68.) **Im Althochdeutschen beweisen Stabreim, wie Assonanz das accentuierende Prinzip.**

§ 53. (69.) **Im Mittelhochdeutschen war es der Reim, welcher den Accent pflegte** und späterhin im Kirchenlied, wie namentlich im Volkslied, dessen Herrschaft begründete.

§ 54. (70.) **Die Formbestrebungen der silbenzählenden Meistersänger drängten zum altklassischen Quantitätsprinzip hin.**

§ 55. (71.) **Der Entdecker des Betonungsgesetzes wurde Opitz** (1624) und zwar durch den Satz: „Wir Deutsche können nicht auf Art der Griechen und Römer eine gewisse Größe der Silben in Acht nehmen, sondern wir

sollen aus dem Accente und dem Ton erkennen, welche Silbe hoch und welche niedrig gesetzt werden soll.“ Trotzdem drängte man in der Folge zur Zeitmessung hin. Oft unbewußt aber hielten unsere besseren Dichter am urdeutschen Betonungsprinzip fest.

§ 56. (72.) **Grundgesetz unserer deutschen Betonung ist: der Accent ruht auf dem Stamm des Wortes,** auf der Wurzel. Alle deutschen (nicht zusammengesetzten) Wörter aber lassen sich auf einen einsilbigen Stamm zurückführen, der das Betonungsgewicht hat. Die Nebensilben haben nur schwachen oder mittleren Ton. Nebensilben mit dem Vokal **e** sind oft ganz tonlos (z. B. lassen = lass'n); solche mit den Vokalen a, o und i haben mittleren Ton.

§ 57. (73.) **Man kann somit mehrere Grade der Betonung in Bezug auf die Tonstärke der Silben unterscheiden.** Wir bezeichnen diese Grade durch Ziffern und setzen **1** für tonlos (las$\overset{1}{\text{sen}}$), **2** für schwachtonig (Hin$\overset{2}{\text{der}}$nis$\overset{1}{\text{se}}$), **3** für mitteltonig (ruch$\overset{3}{\text{bar}}$), **4** für tieftonig (Baum$\overset{4}{\text{blatt}}$), **5** für hochtonig ($\overset{5}{\text{Haus}}$arzt).

Nutzanwendung: **Ein Vers ist nur dann prosodisch rein,** wenn die Hebung 5- oder mindestens 4gradig und die Senkung 1-, 2- oder höchstens 3gradig ist.

§ 58. (74.) **Prosodische Fehler.** Die Zahl jener, die nur die Silben zählen, ohne deren Gewicht zu prüfen, ist groß. Sie bringen häufig schwere Silben an Stelle der leichten und umgekehrt. Es ist Pflicht, der herrschenden Unkenntnis Schranken zu setzen und im Sinne Lessings die Regel zu betonen: „Einen elenden Dichter tadelt man gar nicht, mit einem mittelmäßigen verfährt man gelinde, gegen einen großen ist man unerbittlich.“

Nach obiger Forderung ist beispielsweise folgender Vers grundfalsch:

— ◡ — ◡ — ◡ —
Ehr, Macht, Ruhm, Glück gut mir paßt,

da die Worte „Glück“ und „Macht“ nicht tonlos sind. Man könnte so bessern:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ —
Ehre, Macht und Ruhm und Glück wohl jedem paßt.

§ 59. (75.) **Für stärkere oder schwächere Betonung ist wesentlich:**

1. *Die Bedeutung der Silbe.* Die Stammsilbe hat den *Hauptton.* Bei Zusammenziehungen wiegt die Stammsilbe des Begriffswortes, während Mittel- und Verhältniswörter schwächer tönen (z. B. bei Tisch).

2. *Zusammensetzung der Silben.* Die *größere* oder *geringere Ausdehnung* der *Arsissilbe* hat für deren Betonung *keine Bedeutung,* wohl aber kommt bei der *Thesissilbe* die Ausdehnung der Konsonanten und besonders der Charakter des Vokals in Betracht. Es ist z. B. ein Unterschied, ob ich sage: Reiche[1] oder Reichtum[3]; Heimat[3], heimlich[2] und anheimeln[1].

3. *Verhältnis zur Umgebung.* Wenn man zwischen die Stammsilbe und ihre Nachsilbe eine andere *tonlose* Silbe einschiebt, kann die mitteltonige Endsilbe *tieftonig* werden. (Vgl. *lich* in lieblich[3] und in wunderlich[4].) Mitteltonige Silben, welche sich durch Anhängung an Formsilben tieftonig gestalteten (z. B. zwanzigfach[4]), werden wieder mitteltonig, wenn hochtonige Silben folgen (z. B. zwanzigfach[3] lohnen[5]).

4. *Logisches Verhältnis.* Der *Sinnton* vermag *jede Silbe, selbst eine kurze — schwer und lang zu machen,* z. B. Es kann nicht **sein.** Es kann **nicht** sein. Es **kann** nicht sein. **Es** kann nicht sein. Im Beispiel: Mein Herr und König ist *Herr* hochtonig; sage ich jedoch „Herr König“, so ist es mitteltonig.

5. *Sprechton.* Der Sprechton einiger Wörter ist zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gegenden verschieden. (Vgl. Weihnachten und Weihnachten, lutherisch und lutherisch ꝛc.)

§ 60. (76.) **Praktische Gruppierung aller deutschen Silben.** *Wir nehmen in der Praxis schwere, mitteltonige und leichte Silben an.* Dies ist wichtig für den Dichter, da er nur schwere und mitteltonige in die *Arsis* und leichte, ausnahmsweise mitteltonige in die *Thesis* nehmen darf.

1. *Schwere Silben* sind die **Stammsilben;** ferner *aus verloren gegangenen Wörtern erhaltene Nebensilben* wie *ant, ur, erz, ent* (in **Ent**gelt), *miß* (in **Miß**gunst); die

Accentsilben nach, vor, durch, ein, aus, ab, zu, auf, mit, an, in (z. B. in durchgehen, zusprechen); die Nachsilben ei (z. B. in Druckerei), ier (z. B. in Turnier); end und haft, wenn noch eine weitere Endsilbe folgt (z. B. in lebendig, wahrhaftig).

2. **Mitteltonige Silben** sind die Hauptsilben des unbestimmten Geschlechtswortes und der zweisilbigen Formen des Hilfszeitwortes; ferner die Stammsilben der Präpositionen, Bindewörter, Fürwörter; die Vorsilben miß, ent, ab, un (in negierten Partizipien, z. B. in **un**erhört); die Endungen mit den Vokalen i, a, u, o.

3. **Leichte Silben** sind die meisten Vor- und Nachsilben, besonders die mit dem Vokal e und i; die durch Flexion entstandenen Silben (z. B. Mannes); die untrennbaren Vorsilben zer, em, emp, ent, ver, be; der bestimmte Artikel, außer wo er dem Substantiv sehr fern steht (z. B. der von mir gerügte Frevel).

§ 61. (77.) **Bei zusammengesetzten Wörtern** hat mit wenig Ausnahmen (z. B. Südost) **das erste Wort als Bestimmungswort den Accent** (z. B. Amthaus). Mehrere zusammengesetzte Wörter haben relative, vom Wortsinn abhängige Betonung (z. B. Unterhalt und Unterhaltung). In flexionslosen Zusammensetzungen ist das zweite Glied das bestimmende, daher das betonte (z. B. hinauf, jahraus, jahrein 2c., doch giebt es Ausnahmen z. B. demgemäß, rückwärts).

§ 62. (78.) **Betonungsgesetz für Fremdwörter.** Fremdwörter haben euphonische Betonung. Man betont meistens die **Endsilbe** (z. B. Accent). Wo das deutsche Volkssprachgefühl die fremde Wurzel von den Nebensilben leicht zu unterscheiden vermag, wird — wie im Deutschen — die Stammsilbe betont (z. B. Facit).

§ 63. (79.) 1) **Arten des deutschen Accents**: a. **der Silben- oder Wortaccent** (Sinnton) kann jedes Wort, jede Silbe, sogar Ableitungssilben auszeichnen (z. B. Er hat es mir nicht geboten, sondern verboten); b. **der Satzaccent** individualisiert je nach dem Wechsel des Sinns (z. B. der Löwe **frißt**; der

Löwe frißt **viel**); c. **der Versaccent** (ictus) betont in regelmäßiger Wiederkehr eine bestimmte Silbe im Verstakt. Der Vers soll so gebaut sein, daß der Wortaccent mit dem Versaccent zusammenfällt; z. B.

Mög' es | jedem | so ge | lingen,
Wie dem | Herrn Trom | peter | Werner
An dem | Rheine | zu Säk | kingen.

Anmerkung: In dem vorstehenden, am Schluß fehlerhaften Beispiel fordert unser Gehör im letzten Worttakte die Vernachlässigung des Versaccents, da ja niemand „Säkkingen" spricht.

2) Wir empfehlen das Wort **Sinnton** für Silben-, Wort- und Satzton, da es das inhaltliche Moment bezeichnet.

§ 64. (80.) **Versuch eines deutschen Quantitätsgesetzes.** Der deutsche Accent macht die Silbe schwer und lang und begründet somit auch für unsere Sprache ein **Quantitätsgesetz.** Es lautet: **Schwere Silben sind lang, mitteltonige sind halblang, leichte sind kurz.** Zwei leichte Silben sind einer mitteltonigen in Bezug auf Zeitdauer gleichwertig. Man vgl.:

Löst in | Eile, eure Seile. Löset in Eile, Freunde, die Seile.



§ 65. (81.) **Schlußfolgerung.** 1) Da zwei Thesen in die Zeitdauer einer einzigen Thesis sich teilen, so darf es für die Folge nicht mehr als Fehler gerügt werden, wenn z. B. Heine für selge — selige und für heilge — heilige schreibt. Vielmehr ist es erlaubt, für einen Trochäus (– ⏑) einen Daktylus (– ⏑ ⏑) zu setzen und im jambischen Rhythmus (⏑ –) Anapäste (⏑ ⏑ –) eintreten zu lassen. **Das von uns neu aufgestellte Quantitätsgesetz** (vgl. § 64) **schafft somit dem Dichter Freiheit in der Bewegung.**

2) Wo der Sinnton nicht mit dem Verston zusammenfällt, darf nicht versrhythmisch gelesen werden, vielmehr ist der Sinnton zu berücksichtigen. Man darf also nicht versrhythmisch lesen: den Jüng | ling bringt | keines | wieder, sondern sinntonlich: den Jüngling bringt keines wieder. (Vgl. § 98 d. B.)

§ 66. (82.) **Geist unserer deutschen Prosodik.** 1) Die Pflege des **Sinntons** ist das Wichtigste, wenn nicht **undeutscher Rhythmus** entstehen soll. 2) Die Beachtung eines bestimmten Metrums innerhalb einer Dichtung ist aus Rücksicht auf das überlieferte Formenprinzip, wie auf den melodisch dahinwogenden Rhythmus **wünschenswert, nicht aber unerläßlich.** 3) Der Dichter braucht innerhalb eines bestimmten Metrums keinesfalls dem Sinnton **zu Gunsten des Verstons Gewalt anzuthun.** Viele Dichter (wie Schiller) haben trotz aller Freiheit in der tonlichen Bewegung z. B. das Gerüste des jambischen Quinars, den sie zählend bildeten, beibehalten (§ 98 d. B.), so daß das Gebäude **stehen blieb, auch wo der Sinnton den Versrhythmus verwischte.** 4) Die Beachtung **einer feineren Betonung und einer feineren Tonmessung bedeutet für die Zukunft unserer Poesie eine feinere Rhythmik,** die nicht vom Metronomen abhängig ist. Der deutsche Sprachgeist wird in der Folge mit dem Verstakte spielen, im Sinnton den Rhythmus unterbrechen, um künstlerisch gewandt (etwa gegen das Ende der rhythmischen Reihe), wo nötig zum schematischen Maße zurückzukehren.

2. Rhythmik.

§ 67. (83.) **Rhythmus bedeutet** die geordnete Folge und Wiederkehr der betonten und unbetonten Teile des Verses oder Gedichtes: **die über die Worte sich hinziehende gleichsam musikalische Bewegung.** (Trochäischen Rhythmus hat diese Reihe:

Einsam | wandle | deine | Bahnen! |

Wie ganz anders belebt ist z. B. der anapästisch emporstürmende Rhythmus in der Reihe:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt.)

Die Lehre vom Rhythmus heißt Rhythmik. Die Höhepunkte der Rhythmuswellen werden durch die Arsen des Verses gebildet. Da der Grundcharakter unserer Sprache trochäisch ist, so erstrebt die den Gegensatz liebende deutsche Poesie jambischen Rhythmus. (Die trochäische Reihe:

Rohe | Kräfte | walten | sinnlos |

gestaltet Schiller durch den Auftakt zu einer jambischen:

Wo ro|he Kräf|te sinn|los wal|ten.

Nunmehr schneiden die Verstakte in die Worttakte ein und ergeben einen prächtig-schaukelnden, welligen Rhythmus.)

§ 68. (84.) **Unterschied zwischen Metrum und Rhythmus.** Metrum bedeutet den Verstakt als **formelles Maß**, Rhythmus als **tonliches, musikalisches** (vgl. § 81). Man unterscheidet jambischen (◡ —), trochäischen (— ◡), daktylischen (— ◡ ◡) und anapästischen (◡ ◡ —) Rhythmus, je nachdem das Metrum jambisch, trochäisch, daktylisch oder anapästisch ist. Rhythmus bedeutet die **tonliche Wirkung des Metrums auf unser Ohr** (Metrum = Takt, Rhythmus = melodisches Auf- und Abwogen).

§ 69. (85.) **Das Element der Rhythmik ist nach unserer Benennung der rhythmische Takt,** der aus einer Arsis mit oder ohne Thesis bestehen kann. Sofern man den rhythmischen Takt durch Niedertritt des Fußes markiert, kann man ihn auch — dem seitherigen Sprachgebrauch gemäß — als Fuß bezeichnen.

§ 70. (86.) **Arten des Rhythmus.** Der Rhythmus, welcher ein bestimmtes Metrum beibehält, heißt Versrhythmus. Man könnte ihn auch als gebundenen Rhythmus bezeichnen, da er mit dem Metrum gleichmäßig fortläuft.

Der mit der Thesis beginnende, zur kräftigen Arsis aufsteigende Rhythmus heißt steigender Rhythmus (z. B. ich will euch erzählen ein Märchen); der mit der Arsis beginnende heißt fallender Rhythmus (z. B. Selige, fröhliche Weihnachtszeit). Sofern der Rhythmus nur die Arsis berücksichtigt und sich um das Gerüste der herkömmlichen Verstakte nicht kümmert, heißt er **freier Rhythmus, auch accentuierender Rhythmus,** welcher dem **quantitierenden** der antiken Sprachen gegenübersteht. Der freie Rhythmus schaukelt sich von Arsis zu Arsis; er gehört dem Einzelsatze an, ohne zum Gesetz für den andern werden zu wollen. Er ist der allmächtige Verbündete des deutschen Sinntons. Beispiel:

Neue, kühne, begeisternde Ideen erzeugt nur ein heller Kopf, der über einem glühenden Herzen thront.

§ 71. (87.) **Der freie Rhythmus war das ursprüngliche Prinzip unserer Verskunst.** Man vgl. das Nibelungenlied, dessen Verse (die drei ersten jeder Strophe) je sechs Arsen mit beliebigen Thesen zeigen (vgl. § 162 d. B.). **Der Versuch, zum quantitierenden Rhythmus der alten Sprachen zurückzukehren** (§ 55), **war ein Irrgang,** der zu Ungeheuerlichkeiten in der Betonung führte, sofern man versrhythmisch las.

§ 72. (88.) **Es ist Pflicht des deutschen Dichters, den freien, urdeutschen Rhythmus zu beachten und zu pflegen.** Unsere Sprache verlangt, daß die rhythmische Reihe an den Hebungen fortrolle, um so deutsche Melodie zu schaffen. Wir müssen den Mut haben, nach dem Vorgang Goethes (im Faust), Schillers in vielen jambischen Dichtungen, Heines 2c. die Fesseln des antikisierenden Versrhythmus zu sprengen, um nicht die deutsche Schönheit einem herkömmlichen Formenkultus zu opfern.

§ 73. (89.) **Die rhythmische Reihe.** Die rhythmische Vereinigung (rhythmische Reihe) von zwei bis sechs, durch einen Hauptaccent beherrschten Takten nannten die Griechen Kolon oder Glied. Sie sprachen von einem dipodischen, tripodischen, tetrapodischen 2c. Kolon, wofür wir füglich zweitaktige, drei-, vier-, fünf- und sechstaktige rhythmische Reihen setzen könnten (vgl. § 82).

§ 74. (90.) **Der große Rhythmus.** So nennt man den Aufbau rhythmischer Perioden aus rhythmischen Reihen. Die Einzelreihen stehen im Verhältnis vollständiger Gleichbedeutung, keine derselben hat einen hervorstechenden Hauptiktus. Beispiel:

Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan 2c.

§ 75. (91.) **Rhythmische Pausen.** Nicht selten treten am Ende rhythmischer Reihen Pausen ein. Dieselben müssen der jeweiligen rhythmischen Reihe hinzugerechnet werden. Somit können wir von einer katalektischen Reihe sprechen, wenn ½ Takt fehlt, von einer brachykatalektischen, wenn ein ganzer Takt zu ergänzen ist, z. B.

Es stand | in al | ten Zei | ten — (katal.)
Ein Schloß | so hoch | und hehr | ⏑́ | (brachykat.)

Man ersieht daraus, daß der neue Nibelungenvers (§ 89, 6. b.) mit Hinzurechnung der Pausen ein achttaktiger Jambus ist.

§ 76. (92.) **Die deutsche Sprache besitzt den größten Reichtum von Kompositionen** in allen möglichen rhythmischen Reihen. Der einzige Goethe überbietet an Reichtum von rhythmischen Reihen Aristophanes und Aeschylos.

§ 77. (93.) **Rhythmische Malerei.** Wie der einzelne Laut, so eignet sich auch der Rhythmus zur dichterischen Malerei. Der Dichter sucht das Schaukelnde, Rollende, Tanzende, Jagende ꝛc. durch Einfügung von Anapästen oder Daktylen darzustellen; das Ernste, Ruhige durch Trochäen und Jamben; das Schwerfällige durch Spondeen. Beispiele rhythmischer Malerei:

Und horch! Da sprudelt es silberhell ganz nahe, wie rieselndes Rauschen.

Oder:

Un rumpel di pumpel di paff, so rastert dat Fuhrwerk die Strat nu heraf.

(Vgl. auch § 38, sowie für die Alten die folgenden Beispiele:

Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum versantque tenaci forcipe massam. (Verg.)
Oder Ire modo ocius, interdum consistere — (Hor.)

Fünftes Hauptstück: Verslehre (Metrik).

§ 78. (94.) **Die Verslehre zerfällt in die Lehre** 1. **von den Verstakten,** 2. **von den Versen,** 3. **von den streng gemessenen Versarten,** endlich 4. **von den in unserer großen Deutschen Poetik zum erstenmal wissenschaftlich behandelten freien Versarten.**

1. Lehre von den Verstakten.

§ 79. (95.) **Verstakt und Satztakt.** Verstakt ist das kleinste Element der rhythmischen Reihe. Er besteht aus einer Hebung (Arsis) und einer oder zwei Senkungen. Im freien Vers ist die Zahl der Senkungen (Thesen) gleichgiltig. Sie können ganz fehlen; dann werden sie durch rhythmische Pausen ersetzt. Beispiele von Verstakten:

a. Apfel. b. Geduld. c. Königin. d. Melodie.

Dem Verstakt steht der Satztakt gegenüber, d. i. ein

ungetrenntes Wort oder ein Substantivum mit Artikel oder auch ein Verbum mit seinem Nebenwort. Beispiele:

Verstandesmensch; der Betrüger; er nimmt es; Tapetenfabrikanten.

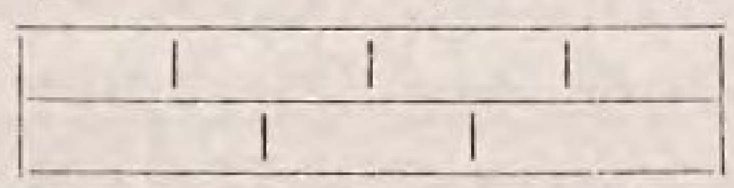
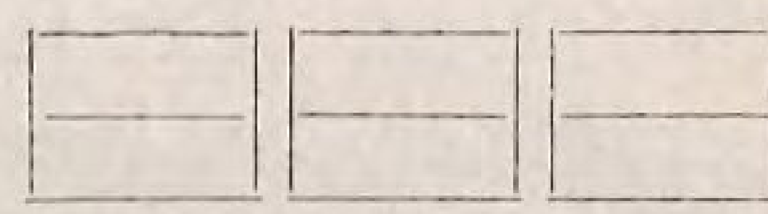
Man ersieht, daß ein Satztakt oft zwei oder mehr Verstakte überragen kann.

§ 80. (96.) **Cäsur und Diärese.** Eine Cäsur (Verseinschnitt) entsteht, wenn der Satztakt inmitten eines Verstaktes endigt, also den Verstakt durchschneidet; eine Diärese, wenn das Ende des Verstaktes mit dem des Satztaktes zusammenfällt. Beispiel der Cäsur:

C
Im Fein | des lan | de le | ben.

Beispiel der Diärese:

D D D D
Meiner | Schwester | liebe | Sprossen. |

Man bemerke, daß die Cäsur ähnlich den Steinen einer Mauer verbindet, z. B.  —, während die Diärese trennt und auseinanderfallen läßt, z. B. .
Es gehört zur Schönheit des Verses, ein häufiges Zusammenfallen von Satz- und Verstakt zu vermeiden.

Cäsur und Diärese heißen **männlich**, wenn sie nach einer Arsis, **weiblich**, wenn sie nach einer einsilbigen Thesis, und **gleitend**, wenn sie nach zwei Kürzen folgen. Beispiele:

m.C
Siehst du | nicht die | Sonn' am | Morgen (männliche Cäsur).

w.C C
Geäng | stigt folgt | sie sei | ner Spur (weibliche Cäsur).

gl.C
O sieh | den Geret | teten, sieh | den Gelieb | ten (gleitende Cäsur).

Freie Cäsuren und freie Diäresen nennt man jene, welche am Ende der rhythmischen Reihen stehen. Man kann sie auch als rhythmische Cäsuren und rhythmische Diäresen bezeichnen, da sie rhythmisch wirken. Beispiel:

Freie oder RC — Freie oder RD
Ich weiß | ein Mär | chen, || daß | ein Wand | rer kam ||

Wenn diese Cäsur oder diese Diärese an der gleichen Stelle aller nachfolgenden Verszeilen wiederkehrt, so heißt sie ständige

Cäsur, ständige Diärese. Vgl. die Strophen des Nibelungenliedes, sowie den Pentameter, z. B.

st. C st. D
Echo tönte zurück, || immer zu wandeln allein. ||

Jene ständige Cäsur — oder Diärese —, welche das Ende der Verszeile markiert, heißt Incision oder Versabschnitt.

§ 81. (97.) **Der erste Verstakt eines Gedichts**, welcher den folgenden Takten als Maß dient, heißt nach § 68 ein Metrum. (Vgl. auch § 48, 3.) So verschiedenartig die Zusammensetzung eines Verstaktes sein kann, so verschieden sind die Metren. Steigend sind sie, wenn sie mit der Thesis anheben (⌣ — oder ⌣ ⌣ —) u. s. w.

§ 82. (98). **Monopodische Messung.** Da ein Metrum nur einen Takt umfaßt, so kann in unserer Poesie nur von eintaktiger Messung die Rede sein. Bei den Griechen bildeten je zwei kürzere Füße ein Metrum (eine Dipodie). Sie hatten größtenteils dipodische Messung. Eine Ausnahme bildeten daktylische Verse, bei denen auch die Griechen monopodische Messung anwandten. Der sechsfüßige daktylische Vers war ihnen also ein Hexameter, der sechsfüßige Jambus (⌣—⌣—|⌣—⌣—|⌣—⌣—) dagegen ein Trimeter u. s. w.

§ 83. (99.) **Skandieren, Skansion.** Die Beurteilung und Untersuchung der Verse in Hinsicht auf Metren, wie das Lesen im Hinblick auf rhythmische Bewegung nennt man Skansion. In der Musik besorgt der Dirigent das Skandieren durch Taktschläge. Der Niederschlag, welcher beim Lesen auf die zu betonende Silbe fällt, heißt Iktus.

2. Lehre von den Versen.

§ 84. (100.) **Vers** (Verszeile) bedeutet im Gedicht eine rhythmische Reihe, eine Zeile ohne Rücksicht auf Länge oder Kürze. Diese Verszeile oder dieser Vers kann einen bis acht Verstakte umfassen.

§ 85. (101.) **Versbau.** In vielen Fällen überschreitet der grammatische Satz die Grenze des Verses und dehnt sich in die folgende Verszeile hinüber.

a. Zwei Zeilen für einen Satz:

Fliehe der Menge
Wirres Gewühl!

b. Je 1 Satz auf einen Vers:

Der Abend war so wunderschön,
Da gingen beide wir durchs Feld!

§ 86. (102.) **Die Elemente des Versbaus.**

1. **Der Jambus** (sprich: J—am—bus) ist der Verstakt (⏑ —), welcher mit der Senkung beginnt und mit der Hebung schließt. Beispiele:

Verstand; verirrt. Wie rasche Pfeile sandte mich Archilochos rc.

2. **Der Trochäus** (— ⏑) ist der umgekehrte Jambus, ein Läufer, welcher mit dem schweren Fuß antritt, um den leichten nachzuziehen. Beispiele:

Liebe; Ehre; Gabe.

3. **Der Daktylus** (— ⏑ ⏑) unterscheidet sich nur durch seine zweisilbige Thesis vom Trochäus.

Seliger, Mächtiger.

4. **Der Anapäst** (⏑ ⏑ —) ist ein umgekehrter Daktylus. Mehr noch als der Jambus wirkt er anfeuernd, vorwärts drängend.

Kamerad, du verlangst rc.

5. **Der Spondeus** (— —) besteht aus zwei Einzellängen. (Hansnarr. Lauf zu!) Da im Deutschen — selbst bei Zusammensetzungen — die erste oder die zweite Stammsilbe den Iktus erhält (schweig still, Hausthür), so klingt der deutsche Spondeus entweder wie ein Jambus oder wie ein Trochäus. Wir Deutsche können somit nur von einem jambischen oder von einem trochäischen Spondeus sprechen, nicht aber von einem Spondeus im Sinne der Alten. Die besten deutschen Dichter haben durch ihre Spondeen häufig den Versrhythmus verletzt, z. B. Platen:

Durch Eich | wälder und | lachende | Thäler und | tausender | lei Grün.

(Versrhythmisch müssen die Silben „durch“ — und „wäld“ — und „lei“ den Iktus erhalten. Eichwald ist fälschlich als Eichwald betont. „Tausenderlei Grün“ muß betont werden „tausenderlei Grün“, während der obige Hexameter die Betonung „Leigrün“ verlangt.)

§ 87. (105.) **Klassifikation der deutschen Verse nach ihrem Schlußmetrum.** Man unterscheidet a. vollzählige (akatalektische) Verse, d. h. solche Verse, denen im letzten Takt keine Silbe zur Vollständigkeit des Rhythmus mangelt, z. B.

Die Wöl | fin bei | den Jun | gen lag |;

b. unvollzählige (katalektische) Verse, deren letztem Takte eine oder zwei Silben fehlen, z. B.

In üp | pig lau | ter Re | sidenz (akat.)

Verschwelgt | mit rei | cher Ha | be (kat., da 1 Silbe fehlt).

c. überzählige (hyperkatalektische) Verse, die eine Thesis zu viel haben, z. B.

Ich will euch erzählen ein Märchen gar schnur | rig.
(Vgl. § 75.)

3. Lehre von den nach Metren gemessenen Versarten.

§ 88. (106.) **Einteilung.** Wir finden in der deutschen poetischen Litteratur jambische, trochäische, kretische (§ 92), daktylische, trochäisch-daktylische (§ 94), anapästische, jambisch-anapästische, mit Spondeen gemischte Verse, freie Verse.

§ 89. (107.) **Jambische Verse.** Je nachdem die Verszeile 1, 2, 3 und mehr Jamben enthält, nennen wir sie jambische Ein-, Zwei-, Drei-, Viertakter u. s. w.

1. Jambische Eintakter. Beispiel:

Ich schreie,
Und feie
Für Freie
Und Knecht.

2. Jambische Zweitakter. Beispiel:

Der Schnee zerrinnt,
Der Mai beginnt.

3. Jambische Dreitakter. Beispiel:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiß, was ich leide. (katal.)

4. Jambische Viertakter. Beispiel:

O lieb, so lang du lieben kannst!

5. Jambische Fünftakter. Sie finden sich gereimt, ebenso reimlos; den reimlosen nennt man **Blankvers** oder **jambischen Quinar**. Wegen der aufsteigenden, vorwärtsdrängenden Bewegung wurde der jambische Fünftakter (nach Lessings Vorgang im „Nathan") der Vers des deutschen Dramas. Manche Kritiker haben sich gegen den jambischen Quinar als Bühnenvers wegen seiner Einförmigkeit erklärt. Dies sollte zur freieren Behandlung dieses Verses auffordern, nicht zu seiner Beseitigung. Man braucht nur hie und da einen jambischen Spondeus einzuflechten und zuweilen den Quinar um einen oder zwei Takte zu verkürzen, sofern die rhythmischen Pausen die Lücken zu füllen vermögen, ferner mit dem Rhythmus zu wechseln, und die stumpfgewordene fünffüßige Pflugschar hat sofort neue Schärfe erhalten. Beispiel:

Hört ihr die Ketten klirren? — Wo kam's her,
Das Truggebild? | — | — | Mein Schwert!
Er ist's, er deutet mit der festen Hand
Auf seine mörderischen Wunden, — oh — —
Es rieselt Blut heraus! | — | — |

Mitleid, | Schatten, | Mitleid! | Ich hab's | nicht gethan! |

6. **Jambischer Sechstakter.** Er kommt in vierfacher Anwendung vor, nämlich als:

a. **Alexandriner,** der aus sechs Jamben mit einer ständigen Diärese in der Mitte besteht: ◡—◡—◡—||◡—◡—◡—||. Der akatalektisch gebaute Alexandriner ist klappernd, monoton und kann zum „Hackbrett" werden. Durch Abwechslung der Worttakte und der weiblichen Endung mit der männlichen wird der Alexandriner genießbarer. Z. B.

Hast du ein großes Gut, || begehre nicht noch kleines, (hyperkat.)
Wenn dir die Sonne scheint, || bedarfst du Kerzenscheines? (hyperk.)

b. **Der neue Nibelungenvers** ist ein aus zwei dreitaktigen Jamben — mit weiblicher Cäsur nach dem dritten Takt — zusammengesetzter jambischer Sechstakter

(◡—◡—◡—◡ || ◡—◡—◡—)

und entsteht durch Umdrehung des hyperkatalektisch gebauten Alexandriners. Man wende z. B. obige Alexandriner, so entstehen folgende Nibelungenverse:

Begehre nicht noch kleines, || hast du ein großes Gut,
Bedarfst du Kerzenscheines, || wenn dir die Sonne scheint?

Viele Dichter verleihen jeder Hälfte des Nibelungenverses durch gebrochene Schreibung die Bedeutung eines abgeschlossenen Verses. Beispiel:

Es lebe, was auf Erden
Stolziert in grüner Tracht! (W. Müller.)

Wohlklingend gestaltet sich der neue Nibelungenvers durch verständnisvolle Einfügung von Anapästen. Dadurch nähert er sich einigermaßen dem wunderwürdigen alten Nibelungenverse, z. B.

Wohin, ihr Reiterheere? Wohin, du trüber Kumpan? (A. Grün.)

Unter al | len Schlan | gen ist ei | ne || auf Erden nicht gezeugt. (Schiller.)

O gieb vom weichen Pfühle,
Träumend | ein halb | Gehör. (Goethe.)

(Hier ist beim 1. Jambus der zweiten Halbzeile die Thesis weggelassen. Sobald sie ergänzt wird, tritt der Anapäst deutlich hervor, z. B.

Hold träu | mend ein halb | Gehör).

c. **Der neue Senar** unterscheidet sich vom Alexandriner durch seine wechselnde weibliche Cäsur (im 3., zuweilen im 4. Takte), sowie durch akatalektischen Schluß. Ein Schönheitsmoment ist der weibliche Abschluß der ersten rhythmischen Hälfte (Cäsur im 3. Takt), wodurch die 2. Hälfte mit einer Arsis beginnt und fallende, trochäische Tendenz erhält, z. B.

Wo soll | ich hin | fliehn? || Fein | de rings | umher | und Tod!

d. **Hinkjambus** (Choliambus), auch Skazon oder (nach seinem Erfinder) Hipponakteus genannt, ist ein Sechstakter mit fünf Jamben und einem Trochäus (◡ — ◡ — ◡ — ◡ — ◡ — — ◡). Die jambische Bewegung erhält am Schluß durch den umgekehrten Jambus einen Ruck. Beispiel:

Der Choliambe scheint ein Vers für Kunst | richter.

7. Jambische Siebentakter. Sie haben gewöhnlich am Ende des 4. Taktes eine Diärese. Unter Hinzurechnung einer halben oder ganzen Taktpause könnte man sie als jambische Achttakter auffassen. Beispiel:

Wir fragen nichts nach unserm Ruhm, nach unsrer Namen Preis (akat.).

8. Jambische Achttakter. Beispiel:

1. Am Strande sammelt sich das Volk. || Drei Pinken werden noch vermißt.
2. Im Scharfenstein um Mitternacht || erwacht ein heimlich Leben ꝛc.
(Pause, daher nicht Sieben=, sondern Achttakter.)

Beim hyperkatalektischen Achttakter wird die überzählige Thesis rascher gelesen, so daß der 1. Takt der folgenden Zeile als ein Anapäst erscheint, z. B.

Es geht durch's Land der Schrei der Not; || er will an jeden Busen klopf|en,
Für heiße Wunden, purpurrot ꝛc. („en für hei" ist Anapäst).

§ 90. (108.) **Schreibweise längerer jambischer** (wie auch **trochäischer) Reihen.** Bei achttaktigen Verszeilen, bei welchen die Halbzeile mit einer Thesis (also mit einer weiblichen Cäsur) schließt, sollte der Dichter stets in geteilten Zeilen schreiben, z. B.

Ich hatte Lieb und Lust begraben; || mein Blick | verlor | sich in | Rui|nen || (Honegger).

Läßt man sich durch hastiges Hinsteuern nach dem allzu entfernt liegenden Reimecho verleiten, rasch zu lesen, so entsteht in der Mitte, wie am Schluß je ein Anapäst. Dies kann durch gebrochene Schreibung vermieden werden, da nunmehr durch die Pause die Incision markiert wird, z. B.

Ich hatte Lieb und Lust begraben;
Mein Blick verlor sich in Ruinen u. s. w.

Aehnlich ist es bei trochäischen Achttaktern, die durch Hinzurechnung der Pausen zu trochäischen Zehntaktern (beziehungsweise zu Fünftaktern) sich gestalten. Das Gedicht von A. Kaufmann:

Als der | gute | Kaiser | Max || einst in | Mainz hat | übernachtet ||

sollte gebrochene Schreibung haben u. s. w.

§ 91. (109.) **Trochäische Verse.**

1. Trochäische Eintakter kommen zuweilen als Reimträger vor. Beispiel:

Singet,
Klinget
Jubellieder.

2. Trochäischer Zweitakter. Beispiel:

Aus der Wolke
Quillt der Segen.

In der aus dem Kretikus der Alten (– ⏑ –) aufgebauten Rückertschen Dichtung:

Komm, mein Lamm,
Laß dich am
Treuen Band
Dieser Hand
Führen sanft ꝛc.

könnte höchstens die 1. Zeile als katalektischer trochäischer Zweitakter aufgefaßt werden, den übrigen Versen fehlen die Pausen.

Dagegen wechseln in nachfolgendem Gedichte akatalektische und katalektische Zweitakter verständnisvoll mit viertaktigen, die zur Erreichung eines strophischen Charakteristikums gewählt sind:

Wolken regnen,
Netzen, segnen.
Bäum' und Blumen, die verbleichen
In der Glut (katal. Zweitakter mit Hinzurechnung der Pause)
Ohne Mut (desgl.)
Ihre Häupter schmachtend neigen. (Ernst II., Herzog von S.-Coburg.)

3. Trochäischer Dreitakter. Beispiel:

Mit dem Pfeil, dem Bogen u. s. w.

4. Trochäischer Viertakter (Spanischer Trochäus). Er ist der Nationalvers der Spanier und wurde von den deutschen Dichtern (z. B. Grillparzer, Müllner, Houwald, Zedlitz, Auffenberg) im Drama, von Scheffel im „Trompeter" angewendet. (Vgl. hierzu § 67.) Man beachte, daß beim Zusammenfallen der Worttakte mit dem Verstakt abschließende Diäresen entstehen, die den Fluß hemmen! Die folgende Zeile Scheffels gerät viermal ins Stocken:

Diärese. D. D. D.
Einsam | wandle | deine | Bahnen | ꝛc.

5. Trochäischer Fünftakter (Serbischer Trochäus). In diesem Versmaß sind die serbischen Volkslieder gedichtet; ebenso Platens Abassiden. Man vergleiche auch Goethes serbische Trochäen.

6. Trochäischer Sechstakter. Beispiel:

Ich bin König eines stillen Volks von Träumen u. s. w.

7. Trochäischer Siebentakter. Beispiel:

Geist der Liebe, Weltenseele, Vaterohr, das keine ꝛc.

8. Trochäischer Achttakter. Man könnte ihn als zwei in einer Zeile geschriebene Viertakter auffassen. Beispiel:

Dichter, bleib bei deinen Blumen! || Nicht an Thronen frech gemeistert! (Grosse.)

§ 92. (110.) **Kretische und trochäisch-jambische Verse.**

a. **Der kretische Vers** besteht aus zwei Kretikern (— ⏑ —) und drei Trochäen. Beispiel:

Weil im Feld | Frühlingstau | perlt am | jungen | Grase.

b. **Choriambische Verse.** Sie bestehen ihrem Ursprung nach aus einem Choriambus (— ⏑ ⏑ —) oder auch aus zwei und drei Choriamben mit einleitendem trochäischem und mit abschließendem jambischem Verstakte. Solche choriambische Verse sind:

α. **Der kleine asklepiadeïsche Vers,** bestehend aus Trochäus, zwei Choriamben und einem Jambus, z. B.

Wunder|seliger Mann, | welcher der Stadt | entfloh.

β. **Der große asklepiadeïsche Vers,** bestehend aus einem Trochäus, drei Choriamben und einem Jambus, z. B.

Färbt die | häusliche Lind' | eben sich grün, | trautester O | verbeck. ||

γ. **Der glykonische Vers** ist der um einen Choriambus verkürzte kleine asklepiadeïsche Vers. Er besteht also aus Trochäus, Choriambus und Jambus, z. B.

Wie das | sterbende Blatt | sich schmückt.

§ 93. (111.) **Daktylische Verse.**

1. Daktylische Eintakter, z. B.

Fröhlicher,
Seliger,
Herrlicher Tag.

2. Daktylische Zweitakter, z. B.

Himmlische Kriegerin.

In Schillers Punschlied müssen die rhythmischen Pausen je den 2. Takt ergänzen, z. B.

Vier Elemente ♩
Innig gesellt ♩ ♩ u. s. w.

3. Daktylische Dreitakter, z. B.

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen? (kat.)

4. Daktylische Viertakter, z. B.

Ehret die Frauen! sie flechten und weben u. s. w. (kat.)

5. Daktylische Fünftakter, z. B.

Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren! (kat.)

6. Daktylischer Sechstakter. Dies ist der **daktylische Hexameter**, neben welchem der mit Spondeen gemischte heroische Hexameter besteht. (§ 97.) Der letzte Takt ist katalektisch, um den rollenden Fluß zu hemmen, z. B.

Also erzählte der Fischer und endigte seine Geschichte.

7. Daktylische Siebentakter finden sich in der Rückertschen Uebersetzung des Liebesliedes „Gita-Gowinda" z. B.

Mächtig vom Schauer der Wonne geschüttert, vom Pulse der Liebe durchzittert. (kat.)

8. Daktylische Achttakter. Sie kommen mit Trochäen oder trochäischen Spondeen vermischt vor. Die Diärese nach dem 4. Takte weist auf gebrochene Schreibung hin, z. B.

Thränen verliehen die Götter der Wehmut, || und sie verliehen der Trauer das Lied,
Das wie ein Lüftehauch lindernd die schuldlos || leidenden Herzen tröstend durchzieht. (Beilhack.)

§ 94. (112.) **Trochäisch-daktylische Verse.** Man nennt sie auch logaödische Verse: — sie zeigen Mischung des prosaischen und poetischen Rhythmus.

1. **Adonischer Vers** (d. i. die Verbindung des Daktylus mit einem Trochäus — ⏑ ⏑ — ⏑). Er ist bekannt als Schlußvers der sapphischen Strophe (vgl. § 135.). Die Verdoppelung dieses Verses bildet den großen adonischen Vers.

2. Der **Hendekasyllabus** oder Elfsilbner und der **phaläkische** Vers. Der Hendekasyllabus (Plur. Hendekasyllaben) besteht aus 4 Trochäen und einem Daktylus, also aus 11 Silben. Der Daktylus kann als zweiter oder als dritter Takt stehen, ausnahmsweise sogar als erster. Folgt der Daktylus schon nach

dem 1. Trochäus, so heißt der Vers „**phaläkischer** Vers" (vom griechischen Lyriker Phalaikos), z. B.

Eine | duftende, | wohlge | rucher | füllte

Blume | nicht, denn ein | Spiel für Frau'n sind Blumen 2c.

3. **Der pherekratische Vers** ist der gebräuchlichste aller (nach den äolischen Lyrikern benannten) äolischen Verse. Er besteht aus Trochäus, Daktylus und Trochäus, z. B.

Alle Wässerlein fließen

In die grundlose See.

4. **Der sapphische Vers,** von der Dichterin Sappho eingeführt, unterscheidet sich nur dadurch vom phaläkischen Vers (§ 94, 2.), daß nicht der zweite, wohl aber der dritte Takt ein Daktylus ist. Auch hatte bei den Alten der letzte Takt dieses Hendekasyllabus einen Spondeus, z. B.

Gerne | zeigt jed | wedem be | quem Ho | mer sich. (Vgl. § 135.)

§ 95. (113.) **Anapästische Verse.** Es giebt nur wenig reine anapästische Reihen. Man beginnt oft mit einer Thesis (also mit einem Jambus), ähnlich wie ein beladener Wagen auch nur langsam einsetzt. Die rhythmische Malerei verlangt, daß das hastige Forteilen zuweilen durch nur eine Thesis (durch einen Jambus) unterbrochen werde.

1. Anapästische Eintakter, z. B.

Es vergeht,

Was besteht.

2. Anapästische Zweitakter, z. B.

Zwischen Weizen und Korn,
Zwischen Hecken und Dorn,
Zwischen Bäumen und Gras,

Wo geht's Liebchen?

(Man beachte, wie Goethe verständnisvoll zur Unterbrechung des anapästischen Rollens den Trochäus als Hemmschuh einsetzt.)

3. Anapästische Dreitakter finden sich selten. In der Regel sind Jamben eingefügt:

Wir ruhen, vom Wasser gewieget.

Oder Viertakter wechseln mit Dreitaktern. Vgl. Beispiel unter 4. dieses §.

4. Anapästische Viertakter, z. B.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt, (Viertakter.)
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt. (Dreitakter.)

Anapästensystem. Eine Reihe Anapäste mit kürzerem Schlußvers (Paroemiacus) heißt Anapästensystem, z. B.

Es wütet der Sturm mit entsetzlicher Macht,
Die Windmühl' schwankt, das Gebälk erkracht,
Hilf, Himmel, erbarme dich unser! (Schlußvers.)

5. Anapästische Fünftakter, z. B.

Guten Morgen, Marie! so frühe schon rüstig und rege? (Uhland.)

6. Anapästische Sechstakter. Der daktylische Hexameter mit fallendem Rhythmus wird zum anapästischen Hexameter mit steigendem Rhythmus, sobald er einen Auftakt erhält. (Vgl. Kleists Frühling.) Z. B.

Und je|den schlafenden Nachhall erweckte die Flöte der Hirten.

7. Anapästischer Siebentakter. Er wurde von Rückert im Lustspiel „Napoleon" eingeführt, z. B.

Nicht minder auch hab' ich mein ritterlich Schwert vertauscht mit dem dreifachen Zinken.

8. Anapästischer Achttakter, z. B.

Das heißt noch ein altes, ein tüchtiges Wort; || es passet zum ersten und passet so fort. (Goethe.)

Besser wäre gebrochene Schreibung wegen der stehenden Diärese.

§ 96. (114.) **Jambisch-anapästische Verse.** Es sind gemischte Anapäste mit steigendem Rhythmus. Man benützt den Jambus, um die Raschheit des Anapästs zu zügeln oder den Anapäst, um den Gang des Jambus zu beschleunigen.

Bei den deutschen gemischten Anapästen ist die Stellung des Jambus willkürlich; beim alkäischen Vers (vgl. § 135, 2) ist sie schematisch festgesetzt. Beispiel:

Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer,
Sie gehen von Munde zu Munde. (Schiller.)

§ 97. (115.) **Mit Spondeen gemischte Verse.** A. **Der Hexameter.** Er ist ein aus sechs Takten zusammengesetzter Vers,

der wohl ursprünglich nur aus Daktylen bestand, während man später je nach Bedürfnis in den ersten vier Takten Spondeen einsetzte. Der fünfte Takt wahrte sich in der Regel den Daktylus.

Um die flutende Bewegung zur Ruhe zu bringen, hat man an Stelle des letzten Daktylus einen hemmenden Trochäus oder einen trochäischen Spondeus gesetzt. Der Trochäus ist im deutschen Hexameter überhaupt erlaubt, da er die gleiche Zeitdauer in Anspruch nimmt wie der Daktylus. (Vgl. § 65.) Das Schema des deutschen Hexameters ist nunmehr folgendes:

— ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑⏑ | — ⏑⏑ — ⏑⏑ — ⏑

Cäsuren im Hexameter. 1. Notwendige. Der schönen Verbindung wegen muß man die Cäsur im dritten Takte (die epische oder heroische Cäsur), sowie die Cäsur im vierten Takte (die elegische Cäsur) als notwendig bezeichnen. Beispiel:

heroische (männliche) C.

Mutvoll | eilt er vor | an; || ihm | folgte der | mächtige | Heerbann. } im 3.

heroische (weibliche) C.

Mutvoll | eilt er von | dannen, || der | kräftige Renner Achilleus. } Takte.

(elegische Cäsur)

Irmgard | sprach's, da | zagte der | Greis; || ihm folgte das Mitleid. (im 4. Takte.)

2. Verschönernde (zufällige) Cäsuren können in der ersten, wie in der zweiten Hälfte eintreten. Beispiele:

a. Schmückende Cäsur in der ersten Vershälfte in Verbindung mit der heroischen:

Schm. C — H. C.

Nimm, || mein | Bruder den | Vers || als Beispiel schöner Cäsuren!

b. Schmückende Cäsur in der ersten Vershälfte, verbunden mit der elegischen:

Schm. C. — El. C.

Freund, sei | stille, || du | jubelst zu | früh || du, beglückter Getreuer!

c. Schmückende Cäsur in der zweiten Vershälfte in Verbindung mit der heroischen. Am beliebtesten ist sie am Ende des 4. Taktes. Man nennt sie bukolische oder idyllische Cäsur oder auch — wegen des Zusammentreffens von Vers- und Satztakt — die bukolische Diärese. Beispiel:

H. C. — (buk. Diärese)

Also | sprach der Pro | phet, || der ge | feierte, || ehrt sein Gedächtnis!

Fehlerhaft ist die Cäsur am Ende des 3. Taktes, weil sie den Vers halbiert (vgl. Beispiel α.). Desgleichen ist β. falsch gebildet. Fehlerhaft ist auch die weibliche Cäsur im 4. Takte, der nur die elegische verträgt. (Beispiel γ.) **Unschön** ist der Hexameter, welcher aus lauter daktylischen Satztakten besteht — wegen der Diäresen. (Beispiel δ.)

α. Schlecht ist ein | solcher He | xameter, || wenn gleich richtig geteilet.

β. Ebenso fehlerhaft || ist ein ge | drittelter. || Urteile selber!

γ. Alle Cä | suren ver | raten den | Dichter, || wo | fern er es | ganz ist.

δ. Himmlische Siegerin, göttliche Kriegerin, glorreiche Fürstin!

Feinheit im Bau des Hexameters. Am anmutigsten klingt der Hexameter mit anapästischem Gang, weil hier die Satztakte am häufigsten vom Verstakte durchschnitten werden, z. B.

Ehe die | Nacht und das | Grab dich um | schatten, er | strebe Ver | zeihung!

Wahrscheinlich im Hinblick auf diesen Vorzug hat Kleist seinen heroischen Hexameter durch einen Auftakt zum anapästischen Sechstakter umgewandelt (vgl. § 95, 6).

Einen **gereimten** Hexameter finden wir in der lateinischen Poesie des Mittelalters. Man nannte ihn den leoninischen Hexameter. Die gröbliche Mißhandlung des deutschen Accents (in der Uebersetzung von J. Clajus) wirkt geradezu abschreckend:

Ein Vogel | hoch schwe | bet, der | nicht als | andere | lebet.

Gereimte Hexameter mit gebrochener Schreibung haben wir in unserer Rückertbiographie nachgewiesen:

Wär' ich die | Luft, um die Flügel zu schlagen,
Wolken zu jagen,
Ueber die Gipfel der Berge zu streben,
Das wär' ein Leben u. s. w.

Verwendbarkeit des Hexameters in der deutschen Poesie. Wenn der Hexameter nach deutschen Betonungsgesetzen gebildet wird, mag er als **deutscher Accenthexameter** gestattet sein. Immerhin bleibt er ein **undeutsches Maß.** H. Heine mochte Klopstocks Hexameter nicht lesen. Wider den Geist der deutschen Sprache verstößt die Satzfügung, der gedrechselte Wortbau, die

Cäsur, der zweisilbige, schleppende Ausgang, die sich wiederholende schwere Anfangssilbe u. a.

B. **Der Pentameter oder das Elegeion** (— ◡◡ | — ◡◡ | — ‖ — ◡◡ | — ◡◡ | —) besteht aus zweimal $2^1/_2$ Takten. Nach der in § 75 gelehrten Theorie der rhythmischen Pausen könnte man sagen: Er besteht aus sechs Takten, von denen der dritte und der sechste unvollständig (katalektisch) sind; er ist also ein dikatalektisches Hexametron. In den beiden ersten Takten kann für den Daktylus ein Spondeus (ein trochäischer Spondeus) oder ein Trochäus gesetzt werden; im 4. und 5. Takte müssen jedoch wegen des daktylischen Grundcharakters Daktylen stehen. Es ist ein Doppelfehler, die Pause in der Mitte durch ein überbrückendes Wort zu verwischen, wie es Schlegel in der Dichtung „Rom" that, z. B.

Priamus auch und des speer ‖ schwingenden Priamos Volk.

Wessenberg versucht es, Pentameter in je zwei Zeilen zu schreiben und sie zu reimen:

Liebchen, woher und wohin
Trägst du so lieblichen Duft?
Sieh her, mit liebendem Sinn
Schönes, Geliebtes dich ruft.

(Er schreibt: Sieh her, statt: Sieh her.)

C. **Verbindung des Hexameters mit dem Pentameter im Distichon.** Beispiel:

Möge die Welt durchstreifen der herrliche Dulder Odysseus;
Kehrt er zurück, weh euch: wehe dem Freiergeschlecht. (Platen.)

Diese Zusammensetzung, welche man das **elegische Distichon** nannte (vgl. § 134), war die kleinste lyrische Strophe der Griechen. Bei Epigrammen nannte man sie das epigrammatische Distichon. Platen versichert, nie ein richtig gebildetes Distichon gelesen zu haben! Er giebt das obige als Muster. Uns genügt dasselbe auch noch nicht — wegen seiner undeutschen Accentverschiebung:

Weh euch! für: Weh euch!

D. **Verbindung des Hexameters mit a. jambischen Viertaktern, b. jambischen Sechstaktern.** Beispiele:

a. Heute belauscht' ich am Bach wetteifernde Hirtengesänge,
Und schwellend hob sich meine Brust. (Rückert, Wettgesang.)

b. Schon ins zweite Geschlecht fortwütet die Fehde der Bürger,
Und Rom erliegt verblutend unter Römerhand. (Geibel.)

4. Lehre von den freien Versarten (Accentversen).

§ 98. (116.) **Begriff und Entwickelung.** Neben der großen Anzahl deutscher Verse, denen ein bestimmtes Metrum — ein streng geregeltes Formprinzip — zu Grunde liegt, finden sich viele Dichtungen, bei deren Aufbau weniger ein solch bestimmtes Metrum, als vielmehr die accenttragenden Arsen bestimmend waren, und bei denen Thesen entweder gar nicht oder in willkürlicher Zahl eingefügt wurden. **Diese Verse nenne ich Accentverse.** Geregelte Folge von Verstakten im Sinne der seitherigen Schulmetrik kennen sie nicht. Im **weiteren** Sinne können alle gut gebauten deutschen Verse **Accentverse** heißen, sofern sie nicht gegen die Accentgesetze verstoßen. Im **engeren** Sinn verstehen wir **nur jene Verse unter Accentversen**, bei denen vollständige Freiheit in der Bewegung herrscht und kein Takt dem andern zu gleichen braucht, also Verse, deren metrische Geschlossenheit nur im Accent und höchstens noch im Reim ruht. Unsere besten Dichter haben Accentverse in metrische Rahmen gepreßt, welche freilich bei richtigem Lesen auseinanderbrechen. Beispiele des Accentverses:

a. Mai | käfer, | flieg, | dein Va | ter ist | im Krieg, |
Deine Mut | ter ist | in Pomm | erland u. s. w.

b. Da | stürzt | röchelnd | Niblung | nieder. (W. Jordan.)

c. Der Mond | zeigt mir | meine ei | gene Gestalt. (Heine.)

d. Sie es | sen und trin | ken und bezah | len nicht gern. (Goethe.)

Schillers jambische Quinare, die nur als Accentverse behandelt werden können, nicht aber versrhythmisch gelesen werden dürfen, durchbrechen die Schulregel und das Schema: ◡—|◡—|◡—|◡—|◡—. Beispiel:

Versrhythmisch gelesen:

e. Halt ein, | Unglück | liche! | Wehe! | Wehe! |
Du leug | nest der | Sonne | leuchten | des Licht |
Mit blin | den Au | gen! Die | Götter | leben. |

Als Accentverse gelesen:

Halt ein, | Unglückliche! Wehe! Wehe!
Du leugnest der Sonne leuchtendes Licht
Mit blinden Augen! Die Götter leben.

In noch freierer, vielleicht absichtsvollerer Weise als bei Schiller kommt das Gesetz des accentuierenden freien Rhythmus bei Goethe im 1. Teil des Faust zum Ausdruck, z. B.

Habe nun ach Philosophie, Und leider auch Theologie
Juristerei und Medicin Durchaus studiert u. s. w.

Scheffel nimmt sich vor, auf dem Strome des trochäischen Viertakters zu segeln und gerät wider Willen und Wissen in das Fahrwasser des Accentverses. Man lese:

Versrhythmisch:

f. Wandelt | zwischen | Klipp und | Brandung,
Ein Strand | schleifer, | an dem | Meere, |
Hat auch | neulich | in den | Trümmern |
Der Ti | ber | jus | villa | mit dem
Ere | miten | scharf ge | zecht u. s. w.

Als Accentverse:

Wandelt zwischen Klipp und Brandung,
Ein Strandschleifer, an dem Meere,
Hat auch neulich in den Trümmern
Der Tiberiusvilla mit dem
Eremiten scharf gezecht u. s. w.

Scheffels Fehler klären sich, sobald man seine mißratenen Trochäen als Accentverse auffaßt. Der Dichter entschuldigte sich einst dem Verfasser gegenüber dadurch, „daß er nicht musikalisch veranlagt sei". Alle Dichter haben mehr oder weniger bewußt oder unbewußt gegen die Zwangsjacke der steifmonotonen, schematischen Schablone regelmäßig wiederkehrender Metren angekämpft, **bis endlich der geniale H. Heine die undeutschen Fesseln sprengte** und dem **Deutschtum** nach tausendjährigem

Irrgang in der Fremde wie ein **Entdecker das altgermanische Gesetz des freien Rhythmus zurückgab.**

§ 99. (117.) **Einteilung sämtlicher deutscher Accentverse.** 1) Symmetrische Accentverse (Silbenzählungsverse), 2) strophisch vereinte Accentverse, 3) freie Accentverse, 4) deutsche Hebungsverse mit bestimmter Arsenzahl, 5) freie Volksverse (Knüttelverse).

§ 100. (118.) **Symmetrische Accentverse** (Silbenzählungsverse) sind jene Verse, welchen das Gerüste eines bestimmten Versrhythmus zur Grundlage dient, bei denen aber der Versrhythmus mit dem Satzaccent in Widerspruch tritt, so daß das Schema durchbrochen ist. Man könnte sie als **maßfüllende Silbenzählungsverse** bezeichnen, da die Silbenzahl des rhythmischen Gerüstes eingehalten ist.

Beispiele von Schiller und Scheffel vgl. § 98.

§ 101. (119.) **Strophisch vereinte Accentverse** mit häufig unsymmetrischer Zeilenlänge, aber symmetrischen Strophen. Beispiel:

Wenn ich ein Vöglein wär'
Und auch zwei Flüglein hätt',
Flög ich zu dir;
Weil es aber nicht kann sein,
Bleib' ich allhier.

§ 102. (120.) **Freie Accentverse.** (Neuhochdeutsche Leiche vgl. § 169.) Dies sind echtdeutsche freie Verse, die zu Strophen zusammentreten, von denen keine der andern zu gleichen braucht, da der Sinn die Länge derselben, wie auch der einzelnen rhythmischen Reihen bestimmt. (Vgl. Goethes Ganymed, Prometheus &c., Schillers Handschuh, das verschleierte Bild &c.)

§ 103. (121.) **Deutsche Hebungsverse.** Sie haben eine bestimmte Anzahl von Arsen mit beliebigen Thesen und sind voll Wohllauts. Vgl. Jordans Nibelunge, dessen Form mit je vier Hebungen wir als den **neuhochdeutschen epischen Vers** bezeichnen möchten. (Beispiel: § 98, b.)

§ 104. (122.) **Freie Volksverse** (Knüttelverse). Sie möchten — gleich den symmetrischen Accentversen — als metrische

Verse erscheinen, schlagen aber der Schulregel bewußt oder unbewußt ins Gesicht. Beispiel:

Und dreizehnthalb Schneider
Wiegen vierzehnthalb Pfund,
Und wenn sie's nicht wiegen,
Dann sind sie nit g'sund.

Die künstliche Nachahmung dieses Volksverses, der in seiner Form einen Widerspruch gegen prosodische und metrische Schulregeln bedeutet, ergiebt den **veredelten Volksvers**, der von den bedeutendsten Dichtern angewandt wurde (z. B. von Schiller in der Kapuzinerpredigt, von Goethe in den besten Stellen des Faust 2c.)

Sechstes Hauptstück: Lehre vom Gleichklang (Reim).

§ 105. (123.) **Grundbegriffe.** Der Gleichklang wiederholt in der gleichen oder in einer folgenden Reihe einzelne Laute (Buchstaben, vgl. § 108) oder Silben (vgl. § 117). Man kann ihn daher als **Buchstabenreim** oder **Silben-Echo** bezeichnen. Er giebt der bestimmten Zeile freundliche Beleuchtung und ist somit in Wirklichkeit ein auf den Wellen des Rhythmus geschaukeltes **Tonlicht**. Er hat logische Bedeutung, sofern er den logischen Wert des Begriffs hervorhebt, ferner metrische, versregelnde, sofern er die Verszeilen verbindet und den Parallelismus der Gedanken fördert, endlich ästhetische, sofern er den Versen wohlklingende, schmuckvolle Abrundung verleiht.

§ 106. (124.) **Entstehung des Gleichklangs.** Einzelne leiten den Reim von den Ebräern her (z. B. Jordan), andere von den Persern (z. B. Rückert), andere von den Arabern (z. B. J. C. A. Heyse). Schon die ältesten Denkmäler der Kelten bieten Proben des künstlichen Reims. Zur Herrschaft gelangte der deutsche Vollreim durch seine erste systematische Verwendung im Otfriedschen Evangelienbuch seit 868 n. Ch. Zur Blüte erhob ihn Heinrich von Veldeke (Ende des 12. Jahrhunderts).

§ 107. (126.) **Man unterscheidet folgende Arten von Gleichklängen:** a. Stabreim (§ 108) und Ausklang (§ 113),

b. Assonanz (§ 114) und Reimwetzler, eine zum unreinen Reim abgeschliffene Assonanz, z. B. Geläute — Weite, wimmert — dämmert, c. Vollreim (§ 117).

1. Der Stabreim.

§ 108. (127.) Der Name **Stabreim**, wofür man im 16. Jahrhundert das Wort **Allitteration** einführte, deutet auf die Runen hin, welche sich auf Stäben befanden. Später wurde je das erste Zeichen der Begriffswörter mit größerem Stab gebildet, und man nannte nunmehr die Anfangszeichen Stäbe. Den in ihnen sich wiederholenden Gleichklang nannte man Stabreim. Da er nur die begrifflich bedeutsamen Silben (Stammsilben) traf (z. B. in **Bausch** und **Bogen**), so mußte er — wir haben diese Ansicht in unserem Grundriß der Litteraturgeschichte zuerst ausgesprochen — **unserer Sprache mit der Zeit ihr accentuierendes Gepräge verleihen** (vgl. § 8).

§ 109. (128.) **Der Stabreim war ursprünglich ein versregelndes Kunstmittel**, indem er eine metrische Verbindung zwischen den Klängen der Verse bewirkte.

§ 110. (129.) **Der Stabreim übt in ästhetischer Beziehung großen Zauber.** Jeder Stab ist eine Luftfigur, deren in rhythmischen Intervallen erfolgende Wiederkehr wie Musik wirkt. Aus diesem Grund hat man den Stabreim häufig zur Lautmalerei benützt. In folgendem Beispiel wird der wonnige Charakter des Wortes „Wonne" durch die **W**-Tonlichter über die ganze Strophe **w**onnig ergossen:

> **W**onne **w**eht von Thal und Hügel,
> **W**eht von Flur und **W**iesenplan,
> **W**eht vom glatten **W**asserspiegel,
> **W**onne **w**eht mit **w**eichem Flügel
> Des Piloten **W**angen an.

§ 111. (130.) **Formen des Stabreims.** I. **Der vokalische Stabreim.** Bei ihm allitteriert jeder Anlautvokal oder Anlautdiphthong mit jedem andern an gleicher Stelle (z. B. **An**fang und **E**nde; **A**rmut und **Ue**berfluß). Der gleiche Vokal im Anlaut würde die Allitteration mit der Assonanz zusammenfallen lassen (z. B. **An**dacht und **A**bsicht. Vgl. § 114).

II. **Der konsonantische Stabreim.** Bei ihm beginnen die betonten Wörter (Stammsilben) mit dem gleichen Konsonanten

(vgl. das Beispiel in § 110). Alle Konsonanten von gleichem Klang, wenn auch von verschiedener Schreibung, allitterieren (z. B. die labialen v und f, ph, pf, b, p, w. Also allitterieren **F**isch und **V**ogel, **F**elder und **W**älder; **Ph**ilipp und **v**orne). Man unterscheidet:

a. Schwache Allitteration, bei welcher nur **eine** Hebung der ersten mit einer Hebung der zweiten Vershälfte allitteriert, z. B. Bisher war's ein **K**ranz, — nun ward's eine **K**rone.

b. Starke Allitteration, bei welcher **zwei** Hebungen der ersten mit der ersten oder zweiten Hebung der letzten Vershälfte allitterieren oder umgekehrt. Beispiel:

Roland der **R**ies', am **R**athaus zu Bremen.

c. Volle Allitteration, bei welcher sämtliche Hebungen allitterieren, z. B.

Und **h**ohler und **h**ohler **h**ört mans **h**eulen.

d. Verschlungene Stabung entsteht, wenn zwei verschiedene Allitterationen in den gleichen Versen auftreten.

1. Schema: a b b a. Es **g**ruben[a] die **S**üßen[b] ein **s**onniges[b] **G**rab[a].

2. Schema: a b a b. Ich **w**allete[a] der **S**ommer[b] und der **W**inter[a] **s**echzig[b].

3. Schema: a a b b. Nun **m**üßt[a] ihr euch **m**orden[a] in **r**astlosem[b] **R**asen[b].

e. Trennende Allitteration, bei welcher die Hebungen jeder Verszeile unter sich allitterieren. Beispiel:

Wachse nicht, **W**imur, nun ich **w**aten muß
Hin zu des Joten **H**ause ꝛc.

f. Reiche Allitteration. Sie hat beliebig viel Stabreime (nicht unter drei), dazu einen Zusatzstab, insbesondere eine Füllung im Anfang des zweiten Verses (die sog. Mâlfüllung). Beispiel:

Ich **w**ar in der **W**elt ver**w**orfen, | daß dir **w**ohl **w**ürde im Himmel.

§ 112. (132.) **Historisches über den Stabreim.** Wir finden den Stabreim bereits bei den alten Griechen und Römern: bei Homer, Sophokles und bei römischen Komikern. Die ältesten Denkmäler der deutschen Litteratur zeigen ihn ebenfalls. Er bildet die Grundlage (das Knochengerüst) unserer frühesten poetischen Litteratur. Nach Verdrängung durch den Vollreim blieben genug Reste im Volksmunde übrig (z. B. **d**rauf

und dran, Feuer und Flamme, Haut und Haar, Kind und Kegel, Land und Leute, Mann und Maus, Nacht und Nebel, Rast und Ruh, Zittern und Zagen). Deutsche Dichter haben sich des Stabreims nur hie und da bedient, bis nach Fouqués Vorgang, welcher den Stabreim als Verszeilenband einführte, Jordan und R. Wagner denselben im großen Stil zur Anwendung brachten. (Vgl. Jordans Nibelunge, Wagners Ring des Nibelungen ꝛc.)

§ 113. (133.) **Der Ausklang** ist eine Art Allitteration, welche Uebereinstimmung der Schlußkonsonanten der Silben verlangt. Er wird nicht zur metrischen Gliederung verwendet und dient nur zum malenden Nachdruck in der Betonung. Beispiele: Pra**cht** und Su**cht**; Ha**nd** und Mu**nd**.

2. Die Assonanz oder der Vokalreim.

§ 114. (134). Unter **Assonanz** (Stimmreim, Vokalreim) versteht man jenes Klangecho, das durch Wiederkehr der gleichen **Vokale** oder **Diphthonge** in den **betonten** Silben (Stammsilben) entsteht, z. B. D**o**nner r**o**llet in den W**o**lken; Z**ei**t und W**ei**le; k**u**rz und g**u**t.

Am gebräuchlichsten war die Assonanz ursprünglich am Ende der Verszeilen; sie diente zur Markierung der Versgrenze und hatte daher metrische, versregelnde Bedeutung. Zur Erreichung einer musikalischen Wirkung wurde auf Gleichheit der assonierenden Vokale gesehen und das fade **e** fast ganz ausgeschlossen. Als eine Verdunkelung der Assonanz sah man die Verwechselung ähnlich klingender Vokale an (z. B. **ä** mit **e** und **ö**, **ei** mit **eu** und **äu**, **i** mit **ü**).

Um den assonierenden Vokal im voraus zu kennzeichnen, hat man nicht selten schon in den ersten Versen einer assonierenden Dichtung Binnenassonanzen angewandt.

§ 115. (135.) **Arten der Assonanz.** 1. Freie Assonanz (onomatopoëtische Assonanz). Sie wird besonders wirksam, wenn sie sich mit der Allitteration verbindet, z. B.

Die **Ra**tte, die **ra**schle, so **la**nge sie **ma**g!
Da **pfei**ft es und **gei**gt es und **kli**nget und **kli**rrt,
Da **pi**sperts und **kni**sterts und **fli**sperts und **schwi**rrt.
Nun **da**ppelts und **ra**ppelts und **kla**pperts im **Saa**l ꝛc. (Goethe.)

2. Versgliedernde Assonanz am Ende der Verszeilen. Beispiele:

a. mit gerader Vokalfolge (aaaa):

Unterm Schatten **a**lter Linden
Saß vor seines Hauses Gitter
Abuf**a**r, der Abasside,
Still in sich gekehrt und sinnend &c. (Zedlitz).

b. mit gekreuzten (a b a b) Vokalen:

Kommt ein Ritter da geritten, a
Gleichfalls gen Paris er tr**a**bte. b
„Wenn es euch beliebt, Herr Ritter, a
Nehmt mich mit aus diesem W**a**lde." b (Eichendorff.)

c. mit eingefügten reimlosen Zeilen (x a x a):

Donna Klara! Donna Klara!
Heißgeliebte langer J**a**hre!
Hast beschlossen mein Verderben
Und beschlossen ohn' Erb**a**rmen! (Heine).

d. mit spondeischem Abschluß:

Flieh, o Fortuna! th**u** d**a**s!
Stirb, wenn du **Lu**st **h**ast!
Stirb, wenn du m**u**ßt! j**a** &c. (Rückert.)

§ 116. (136.) **Geschichtliches über Assonanz.** Die Assonanz war ursprünglich der spanischen, portugiesischen und skandinavischen Poesie eigen. Auch im Altdeutschen kam sie vor. In späterer Zeit — namentlich im 10. Jahrhundert — verband sich mit ihr der gleiche Ausklang (z. B. Tisch — Fisch), und der Endreim war gefunden. Wo nach dem Vokal kein Konsonant kam (z. B. bau — schau), war die Assonanz zugleich Vollreim. Die Romantiker suchten sie anfangs des Jahrhunderts bei uns neu einzuführen.

3. Der eigentliche Reim (Vollreim).

§ 117. (137). **Der Vollreim** (auch Silbenreim, Konsonanz genannt). Der Gleichklang bezieht sich bei ihm nicht nur auf einzelne Konsonanten oder Vokale, sondern auf ganze Silben, welche tonlich übereinstimmen und sich gleichsam decken. Er heftet die Hauptvorstellung an die reimenden Silben, die nun besser im Gedächtnis haften. Dies

ist seine mnemonische Bedeutung. Seine ästhetische Wirkung liegt im Schmuck und im Klang seiner Silben. Die versregelnde (metrische) Bedeutung beruht darin, daß er trennend und gliedernd mehrere Verse zu Teilganzen (Strophen) verknüpft, dann aber auch darin, daß er den Rhythmus unterstützt, indem er in der korrespondierenden Zeile — gleichsam von Turmspitze zu Turmspitze leuchtend — die rhythmischen Tonwellen der Zeilen ineinanderfließen macht.

§ 118. (138.) **Arten des Vollreims.**

1. Männlicher (jambischer oder stumpfer) und 2. weiblicher (trochäischer, klingender) Reim. Wie man die Wortendung männlich nennt, wenn das Wort mit einer Hebung schließt (z. B. Verstand), und weiblich, wenn es mit einer Senkung endigt (z. B. Liebe), so nennt man auch den Reim männlich oder weiblich, je nachdem er mit einer Arsis oder einer Thesis endigt.

3. Gleitender (daktylischer) Reim. Beispiel:

Wenn sie grollet, die Zornige,
Ist sie die Hundertdornige.

4. Schwebender (spondeischer Reim) und 5. Doppelreim. Der schwebende Reim kann sinkende oder steigende Tendenz haben, je nachdem er aus einem trochäischen oder einem jambischen Spondeus gebildet ist (z. B. Nachtmagd — Prachtjagd ist sinkend; bleib nah — schreib da ist steigend).

Diese schwebenden Reime sind zugleich Doppelreime. Aber es giebt Doppelreime, die keine schwebenden Reime sind, sofern a. noch eine tonlose Silbe angehängt oder b. zwischen die beiden betonten Silben eingefügt wird oder c. je eine tonlose Silbe folgt. Beispiele:

a. Heute kamen die Klanggeister
Meiner persischen Sangmeister.

b. Man unterhielt aufs beste sich,
Glückwünschte zu dem Feste sich.

c. Indem er deutete mit dem schwanken Stäbchen

Nach einem schlanken Knäbchen. (Rückert.)

6. Identischer Reim. Beispiel:

O Mutter, was ist Seligkeit? O Mutter, was ist Hölle?
Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit und ohne Wilhelm Hölle.

Der identische Reim verliert einen Teil der Identität, wenn mit dem Reimwort ein anderer Sinn verbunden ist. Beispiel:

Die Weine und — er weine!

7. Der reiche Reim (Ghaselenreim) ist die Verbindung eines Vollreims mit dem identischen Reim. Er kommt vorzugsweise im Ghasel zur Verwendung. (Beispiel § 157.)

8. Mehrfacher Reim. Er ist eine Art Reimspielerei und entsteht, wenn mehr als zwei Arsen reimen, oder wenn mehrere Reimarten (Binnenreim, identischer Reim, Schlußreim) sich verbinden. Beispiel:

Erfrischend, entwischend und gischend erzischend,
Sich biegend und schmiegend und fliegend sich wiegend 2c.
(Eckstein.)

9. Der Anfangsreim reimt die Anfangsworte der Verse und zwar gepaart, gekreuzt und — Anfang mit Ende verbindend.

a. Gepaart: Leben wollen sie, wie die Herrn,
Geben wollen sie niemals gern.

b. Gekreuzt: Da sackt man auf
Und brennt das Haus,
Da packt man auf
Und rennt hinaus. (Goethe.)

c. Anfang mit Ende reimend:
Schnaube, Winterwind, entlaube
Nur die Zierden dieser Flur! u. s. w.

10. Der Binnenreim dient oft zur Lautmalerei, z. B.

Es sauset und brauset das Tambourin u. s. w.

11. Der Mittelreim. Beispiel:

Aus der staubigen Residenz
In den laubigen frischen Lenz u. s. w.

12. Der Kettenreim reimt das Ende der Verszeile fortlaufend mit einem Worte innerhalb des folgenden Verses, so daß sich die Verse wie die Glieder einer Kette ineinander schlingen.

Beispiel: Wenn langsam Welle sich an Welle schließet,
Im breiten Bette fließet still das Leben,
Wird jeder Wunsch verschweben in den einen:
Nichts soll des Daseins reinen Fluß dir stören u. s. w.

13. Das Echo ist eine Wiederholung des Reimklanges, den es verstärkt. Beispiel:

Geh, mein Roß, auf grüner Weide! — Leide!
Ach, was bleibt mir nun noch offen? — Hoffen!
Sagt ihr mir ein Wort, ihr Winde? — Finde.

14. Kehrreim (Refrain) ist eine Wiederholungsform, bei welcher Einzellaute, Worte, Sätze an bestimmten Stellen meist ohne Veränderung wiederkehren. Wiederholung ganzer Zeilen oder Strophen nennt man Kehrzeilen oder Kehrstrophen. Je nachdem der Kehrreim zu Anfang der Strophe, in der Mitte oder am Ende derselben vorkommt, nennen wir ihn Anfangs-, Mittel- oder Endkehrreim. Letzteren bezeichnet man vorzugsweise als Refrain. Behält der Kehrreim seine Form durch alle Strophen bei, so heißt er fest; gleichen sich jedoch nur einzelne Teile desselben, so heißt er flüssig.

a. Einfachste Art des Kehrreims. Als solche können die Jauchzerlaute angesehen werden, die nach einzelnen Strophen regelmäßig wiederkehren. (Z. B. heiaho, hollerei; Fidelin, lin, lin, — oder: A! trara lara da!)

b. Fester und c. flüssiger Kehrreim. Beispiel:

Waffenbruder sprach zum Waffenbruder sein:
So freudevoll —
„Gieb mir klein Christel, dein Schwesterlein!"
Es steht nach ihr mein Verlangen.

Am Pfingstfest war's, als die Bitte sie bat,
So leidevoll —
Am Mitsommerfest ward gegraben ihr Grab.
Es steht nach ihr mein Verlangen.

Der Reim „so freudevoll" ändert sich in „so leidevoll" und ist daher **flüssig**, während der die Strophe abschließende Vers ein **fester** Kehrreim ist. In einem Gedichte Chamissos macht der Kehrreim „Die Sonne bringt es an den Tag" sieben Wandlungen durch (wie z. B. „Du bringst es doch nicht an den Tag" u. s. f.); er ist deshalb als flüssig zu bezeichnen.

d. Der Schaltvers unterscheidet sich vom Kehrreim dadurch, daß er eine Verszeile an einer bestimmten Stelle der Strophe wiederholt. (Beispiele siehe im Triolet § 153.)

§ 119. (139.) **Stellung und Aufeinanderfolge des Schlußreims.** (Vgl. die Formen 1—8 des § 118.) Bei einem Reime mit nur zwei Armen (Reimgliedern) reimt sich entweder Zeile auf Zeile (Reimpaare aa, bb) oder es reimt die 1. mit der 3., die 2. mit der 4. Zeile (gekreuzte Reime abab) oder ein Reimpaar umschlingt das andere (umarmende Reime abba). Bei einem Reime von 3 und mehr Armen (verschränkte Reime) ist die Reimverschlingung selbstredend noch mannigfaltiger.

1. Gepaarte Reime oder Reimpaare (Dilettantenreime). Sie sind die bequemste Form. Schema: aa, bb, cc u. s. w. Einfachste Form:

Heute rot, (a)
Morgen tot. (a)

Aeltere Reimpaare zeigt z. B. das Nibelungenepos. Neuere Beispiele bieten alle Dichter (vgl. z. B. § 174).

2. Schlagreim. So nennt man diejenige Form, bei welcher sich die gleichen Reime Schlag auf Schlag folgen. Schema aaa oder aaaa u. s. w. (Beispiele § 190.)

3. Gekreuzte Reime. Schema: abab. (Beispiel § 210 Nr. 5.)

4. Umarmende Reime. Schema: abba. Als Proben gelten die beiden ersten Vierzeilen der Sonettform. (Beispiel § 139.)

5. Verschränkte Reime. Schema 1. abc, abc. (Beispiele ergeben viele Sonette in den 6 letzten Zeilen.) Schema 2. abcd, abcd. Beispiel:

1. „Ist daran was Schönes,“ (a)
Sprach ein altes Weib, (b)
„Was der Schenke singet? (c)
Wundern muß es mich. (d)

2. Weh mir des Getönes, (a)
Das mir durch den Leib (b)
Und die Seele dringet, (c)
Es ist widerlich.“ (d)

(Rückert nach Schenk Ulrich.)

6. Unterbrochene Reime (durch eine nicht reimende Zeile = x). Schema: xaxa oder axa oder aaxa (Beispiel § 174, Nr. 4).

§ 120. (140.) **Die Anwendbarkeit des Reims** ist eine unbegrenzte. Am besten gelangt der Reim in der Lyrik und Epik zur Verwendung. Romanzen, Balladen, Lieder 2c. würden

ohne Reim ihres vornehmsten Schmuckes entbehren. Das Drama erträgt ihn in der weisen Beschränkung Shakespeares. Im Roman, in der Novelle u. s. w. ist er nicht am Platze. Auch eignet er sich für daktylische Hexameter ebenso wenig, als für jene antiken Maße, in welchen der Versrhythmus die Aufmerksamkeit des Ohres vorwiegend in Anspruch nimmt und die Wirkung des Reimes beeinträchtigt.

§ 121. (141.) **Auswahl der Reimart.** Männliche Reime eignen sich für kräftige Gedichte; weibliche für Dichtungen, welche das Innige, Milde, Weiche, Süße, Zarte zum Ausdruck bringen; gemischte Reime für gemischte Gefühle. Dem jambischen Rhythmus ist der männliche Reim angemessen, dem trochäichen der weibliche. Flüchtige Bewegung, Lebhaftigkeit u. s. w. fordert den daktylischen Reim.

§ 122. (142.) **Architektonik des Reims.** Die Wirkung des Reims ist ziemlich weitreichend. Beim Sonett steht der Gleichklang der 1. Zeile mit dem der 4. in Beziehung, ein Umstand, der den Dichter nötigt, besonderes Gewicht auf die materielle Bedeutung des Reims zu legen, auf Kraft und Klangfarbe der Vokale, auf den Wortaccent: auf tonliche und zeitliche Auszeichnung des Reims. Der unreine Reim Wald — hallt im nachfolgenden Beispiel Oers wird musikalisch schwerlich auf einander bezogen werden können:

Es jagt der Sturm im grünen Wald.
Es reitet und zwängt der Eichen Wucht.
Die alte Weser muß ihre Wellen
Vor Zorn und Angst am Fels zerschellen,
Und vom Gebirg und aus der Schlucht
Des Donners Siegesrufen hallt.

Enges Aneinandertreten der Reime ist geboten, wenn ein buntes Mancherlei von Anschauungen an der Seele vorüberziehen soll, z. B.

Alle die Nischchen,	Fächelchen, Schreinchen,
Alle die Zellchen,	Alle voll Quästchen,
Alle die Tischchen,	Perlchen und Steinchen
All die Gestellchen!	All in den Kästchen! rc. (Rückert.)

§ 123. (143.) **Anforderungen an den Reim.**

I. **Reinheit des Reims.** Diese verlangt:

1. **Gleichartigkeit des Klanges der Vokale und der Diph-**

thonge. Es muß also auf den einfachen Vokal wieder ein einfacher (Wand — Hand) folgen, auf den kurzen ein kurzer (Damm — Stamm), auf den langen ein langer (Lohn — Sohn), auf den Diphthong der gleiche Diphthong. Unrein ist somit der Reim, wenn sich folgen **ei** — **eu** (eint — Freund), **ai** — **eu** (Mai — neu), **ai** — **äu** (Kaiser — Häuser), **eu** — **äu** (heute — Geläute), **ei** — **äu** (Weite — Geläute), ferner die Vokale **i** — **ü** (schmiegen — fügen), **e** — **ä** (Wegen — Schlägen), **e** — **ö** (beten — Nöten), **ö** — **ä** (hört — erklärt); endlich wenn kurze und lange Vokale sich folgen, also **ă** — **ā** (Fall — Thal); **ĕ** — **ē** (Herr — Meer), **ŏ** — **ō** (Roß — groß), **ĭ** — **ī** (will — viel), **ŭ** — **ū** (Schluß — Gruß).

2. **Gleichheit des reimenden Konsonanten.** Als unrein sind zu bezeichnen: **b** — **p** (Knabe — Knappe), **b** — **w** (beben — Löwen), **d** — **t** (schaden — nah'ten), **g** — **ch**, **k**, **ck** (Sarg — stark, mag — Geschmack), **m** — **n** (Odem — Boden), **s** — **ss** (blasen — hassen), **z** — **ds** (Mainz — Feinds).

Der Reim ist für das Ohr bestimmt; es ist daher **ausnahmsweise** erlaubt, einen weichen Laut mit einem harten zu reimen, wenn sich der Klang deckt (z. B. Gras — fraß, Magd — sagt, Tag — nach; freun — dräun, Hain — rein, Rose — große, erlaubt — Haupt u. s. w.). Schiller reimt überall — Qual, weil er überal sprach. Besonders ist im Dialektvers (Dialektreim) manches gestattet, was im hochdeutschen Gedicht unbedingt als fehlerhaft verworfen werden muß. Der Schwabe bringt das aus a stammende **e** dem **i** nahe und spricht umgekehrt das aus **i** stammende **e** guttural; er reimt Bindle auf Bändle, Erbsünde auf Hände. Man erkläre sich dadurch die unreinen Reime Schillers (Menschen — Wünschen, wimmert — dämmert, **nun** — Ton).

> Wenn jemand Schoße reimt auf Rose,
> Auf Menschen — wünschen und in Prose
> Und Versen schillert: Freunde, wißt,
> Daß seine Heimat Schwaben ist. (Schlegel.)

Die Franken verwechseln **ei** — **eu** (heilen — heulen), die Sachsen **e** — **ö** und **g** — **ch** (Berge — Störche), die Oesterreicher **g** — **k** (Tag — Sack). Aus ästhetischen und metrischen Gründen ist jene der Regellosigkeit Thür und

Thor öffnende Anschauung von der Ungefährlichkeit unreiner Reime zu bekämpfen!

3. **Gleichheit der Silbenquantität** (prosodische Reinheit). Da die Stammsilbe die Trägerin des Begriffs ist, so muß sie auch den Reim aufnehmen. Das Reimgesetz muß also lauten: **Nur die accentuierte** (arsische) **Silbe reimt, nicht die thetische.** Somit sind alle Reime **verwerflich**, welche in die **Nachsilben** gelegt sind, wie **Zeit** — Vergeßlich**keit**, gesungen — Erinner**ungen**, hinein — Fälte**lein**, her — Unendlich**er**. Reine Reime müssen auch hinsichtlich der Silbenquantität sich entsprechen, wie z. B. ver**derb**lich — un**sterb**lich; falsch ist somit ver**blich** und ster**blich**, da die Stammsilbe **blich** kein Echo in der schwachtonigen Nachsilbe **lich** findet. Ebenso falsch ist es, wenn ein weiblicher Reim statt eines schwebenden gewählt wird (z. B. heißt er — Meister; nimm es — Grimmes, blüht es — Gemütes, geht er — Trompeter).

Die prosodische Reinheit verlangt endlich solche Stellung des Reimworts, daß es den natürlichen Leseton von selbst erhält, während in folgenden Beispielen (in a. vor der Arsis Möros und in b. vor der Arsis Er) die Silbenquantität verändert wird:

a. Zu Dionys, dem Tyrannen, schlich
Möros, den Dolch im Gewande 2c.
b. Flugs, mit scharfer Zunge, spellt
Er 2c.

Die Reimworte schlich (in a.) und spellt (in b.) verschieben den Satzaccent. Dieser verlangt folgende Betonung: schlich Möros, und — spellt er, nicht aber: schlich — Möros, und spellt — Er.

II. **Neuheit des Reimes.** Sie vermeidet das bequeme Erfassen abgenutzter Reime (z. B. Herz — Schmerz, Sonne — Wonne, Ort — Wort, Lust — Brust). Rückerts Reimreichtum straft die Ausrede mit der Reimarmut unserer Sprache Lügen. Um zu neuen Reimen zu gelangen, empfiehlt sich die Erschließung neuer Stoffgebiete (vgl. Freiligraths Reime).

III. **Wohlklang des Reims.** Er fordert, daß die bedeutungsvollsten Wörter des Verses in die Reimstelle

gesetzt werden, nicht aber Hilfszeitwörter, Fürwörter, Zahlwörter, Artikel. Vgl. nachstehende, tadelnswerte Proben:

a. Wie selig, wer sein Liebchen hat,
Wie selig ist der Mann!
Er lebt, wie in der Kaiserstadt ꝛc. (Bürger.)

b. Siehst du das Blut, o Rhein,
Das meine Füße rötet?
Vom Opfer ist's, das ein
Aethiope mir getötet. (Freiligrath.)

Der Wohlklang des Reimes verbietet Konsonantenzusammenziehungen, wie standst, sandt'st, trompet't, sowie Zerreißungen, wie oben „ein — Aethiope", oder

Diese meister-
Losen Geister. (Rückert.)

Gegen den Wohllaut verstoßen auch die metalllosen Reime auf den doppelten e-Laut (z. B. leben — streben, gehen — stehen).

§ 124. (145.) **Geschichtliches über den Reim.** Der Reim zog sich seit Heinrich von Veldeke immer tiefer in die Wurzel und zu seiner ersten Bedeutung zurück. Aus dem stumpfen Reim Otfrieds „mein — dein" wurde „meinen — deinen". Es bereitete sich der weibliche Reim vor (´ ‿). Eine Zeitlang reimte man verwandelot auf rot (Reimar von Zweter), gráwè auf alwâré (Spervogel), hémedè auf édelè (Kürenberg), ságenè — klágené (Nibelungen). Tonliche Zusammenklänge wie túgidà, múgendè erinnern im Klang an die Rückertschen Doppelreime: Klingeklang — Schlingeschlang. Durch die kräftigere Betonung der Stammsilbe wurden die Flexionssilben abgeschliffen (z. B. sagene, klagene), und der gleitende Reim war gefunden. Es begannen die Reimverbindungen zu „Tönen" und „Strophen", die weit künstlicher gebildet waren, als man sie in der Gegenwart gestaltet. Unter 200,000 Reimen der Minnesinger sind kaum etliche thatsächlich unrein. Erst im Meistersange machte sich Regellosigkeit im Reime geltend, bis Platen aufs neue die Reimreinheit begründete.

Siebentes Hauptstück: Die Lehre von den Strophen.

§ 125. (148.) **Begriff.** Unter **Strophe** versteht man die Vereinigung mehrerer Verse zu einem (Teil-) Ganzen.

Die Benennung Strophe ist griechischen Ursprungs und bedeutet die Tanzwendung (Kehr) des aufziehenden Halbchors neben der Gegenwendung (Gegenkehr) des andern Halbchors, dann die dabei vorgetragenen lyrischen Versgruppen. Der Strophe wurde eine genau entsprechende Antistrophe entgegengestellt, worauf der Epodus gleich einem Refrain oder Abgesang das Lied abschloß.

§ 126. (150.) **Bau der Strophen. Abgrenzung.** Jede deutsche Strophe muß — wie in der Form — so namentlich auch im Inhalte ein für sich bestehendes, abgerundetes Ideenganzes bilden. Das Hinüberziehen eines in der Strophe beginnenden Satzes in die andere Strophe (Enjambement, das in der antiken Strophe vorkommt) ist in unserer Poesie unstatthaft.

§ 127. (152.) **Strophisches Charakteristikum.** Charakteristische Merkmale, welche die Strophe als Teilganzes markieren, sind folgende:

1. Der Refrain. Er wirkt abschließend (§ 174, 3.).

2. Zeilenverschiedenheit. Der Dichter verlängert oder verkürzt eine oder mehrere Zeilen. Vgl. § 175, sowie die Nibelungenstrophe, die Spenserstanze (§ 143).

3. Der Reim. Man läßt die weiblich gereimte Strophe durch ein männliches Reimpaar abschließen oder umgekehrt (vgl. § 143). Nachstehende Strophe fällt in zwei Strophen auseinander, wenn man durch Verwechselung des Wortes wandelt mit weilet das Reimband zerreißt.

> Ueberall die zarten
> Leichtbejahrten
> Schönen aller Arten,
> Schönheitsmarkt ist, wo ihr wandelt (= weilet).
> Welche Menge milder
> Zierlich wilder
> Allerliebster Bilder!
> Freunde! fanget an und handelt!

4. Wechsel im Tongrad, z. B. Súltan — Húld an.

5. Wechsel des Rhythmus (Beispiel § 178).

§ 128. (154.) **Jene eigentümliche Art ungleichmetrischer** (unsymmetrischer) **Strophen**, bei welchen jede folgende Strophe immer eine Verszeile mehr enthält als die vorhergehende, nennt

man **flüssige Strophen** (vgl. z. B. die Rundgesänge, bei welchen die erfragte Antwort am Ende der Strophe stets der neuen Strophe angepaßt wird).

§ 129. (155.) **Bei symmetrischen Strophen** entsprechen sich die einzelnen **Strophenglieder**, z. B.

1. Glied: Ich bin! des freuet sich mein Herz!
Ich bin und werde sein! ||

2. Glied: Ein Stäubchen ist des Lebens Schmerz,
Gesehn im Sonnenschein. ||

§ 130. (156.) **Doppelstrophen.** Setzen sich zwei in ihrem Bau verschiedene Strophen als Hauptstrophe und Nachstrophe (Vorstrophe und Grundstrophe) aneinander, so entstehen Doppelstrophen, die man wegen ihrer abwechselnden Folge auch abwechselnde Strophen nennen kann. Beispiel:

Hat der alte Hexenmeister
Sich doch einmal wegbegeben!
Und nun sollen seine Geister
Auch nach meinem Willen leben;
Seine Wort' und Werke
Merkt' ich, und den Brauch,
Und mit Geistesstärke
Thu' ich Wunder auch.
Walle! walle
Manche Strecke,
Daß zum Zwecke
Wasser fließe
Und mit reichem, vollem Schwalle
Zu dem Bade sich ergieße. (Goethe.)

§ 131. (157.) **Eine höhere Stropheneinheit** schuf Schiller im „Lied von der Glocke", in welchem zehn trochäische Strophen das konstante Element der Rhythmopöie bilden, zwischen welchen eine Partie freier Strophen eingeflochten ist. Es wechselt die begrenzte strophische Kompositionsmanier mit der unbegrenzt strophischen (der strophenlosen). Die zehn trochäischen Strophen stehen in engem Zusammenhange, so daß sie für sich ein abgeschlossenes Ganzes bilden könnten. Die Mehrzahl der Strophen wechselt im Rhythmus. Die größten rhythmischen Künstler Griechenlands, Pindar und Aeschylos, bieten kein völlig gleiches Analogon zu diesem Schillerschen Meisterwerke.

§ 132. (158.) **Einteilung sämtlicher Strophen der deutschen poetischen Litteratur:** 1. Antike und antikisierende Strophen. 2. Fremde moderne Strophen. 3. Althochdeutsche und mittelhochdeutsche Strophen. 4. Deutschnationale Strophen der Gegenwart.

1. Antike und antikisierende Strophen.

§ 133. (159). **Antike Strophen** sind diejenigen, welche den Griechen und Römern entlehnt sind; **antikisierende** dagegen jene, welche unsere Dichter nach antiken Maßen selbstschöpferisch zusammenstellten.

§ 134. (160.) **Das Distichon.** Diese antike Strophe ist die kürzeste und besteht nur aus zwei Zeilen. Sie kann zusammengesetzt sein:

a. aus dem Hexameter mit verschiedenen anderen Versen (vgl. § 97 C. und D.),
b. aus einem jambischen Sechstakter mit einem jambischen Viertakter,
c. aus antiken Versen, wovon das Klassische Liederbuch Geibels (S. 119 und 128) Proben liefert.

§ 135. (161.) **Vierzeilige antike Strophen.**

1. **Die sapphische Strophe** (vgl. § 94, 4.) enthält zwei Kola. Schema:

— ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ — ◡
— ◡ — ◡ — | ◡ ◡ — ◡ — ◡
— ◡ ◡ — ◡

Beispiele s. bei Lenau, Klopstock, Hölty u. a. und in Geibels Klassischem Liederbuch. Matthisson und Hölty haben den Daktylus (beziehungsweise den Choriambus) schon nach dem ersten Trochäus anstatt nach dem zweiten gesetzt:

Einsam wandelt dein Freund im Frühlingsgarten ꝛc.

Einzelne bringen den Daktylus in jedem Verse an eine tiefere Stelle, z. B. Stolberg:

Blühet dereinst ein Strauch auf meinem Grabe,
Weithin übers Gebein des Toten schattend,
Dann wird mir des winzigen Hügels Erde
Reichlich genügen.

2. **Die alkäische Strophe,** durch Alkaios um 610 v. Chr. eingeführt (vgl. § 96), ist eine der anmutigsten Strophen der alten Lyrik. Mit überwiegend jambischem Element, das durch Daktylen ins Rollen gerät, bietet sie liebliches Auf- und Abwogen. Beispiel und Schema:

Du hoher Held, im | Geiste des Widukind
Erhobst du kühn das | Banner des Sachsenvolks,
Mit starkem Arme wehrhaft hütend
Deutschlands und Sachsens geliebte Gauen. (Hanschmann.)

3. **Die asklepiadeïschen Strophen** (von Asklepiades stammend; vgl. § 92. b.).

a. Die 1. asklepiadeïsche Strophe besteht aus drei asklepiadeïschen und einem glykonischen Verse.

b. Die 2. asklepiadeïsche Strophe enthält zwei asklepiadeïsche Verse, einen pherekratischen (§ 94, 3) und einen glykonischen Vers.

4. **Die pherekratische Strophe** (nach dem Dichter der älteren attischen Komödie Pherekrates benannt) besteht aus drei pherekratischen und einem glykonischen Verse. (§§ 94, 3. u. 92 b.)

5. **Die glykonische Strophe** (nach dem Lyriker Glykon benannt) enthält drei glykonische und einen abschließenden pherekratischen Vers. Eine weitere Form enthält sechs glykonische Verse und den abschließenden pherekratischen Vers.

6. **Die phaläkische Strophe** hat ihren Namen von dem griechischen Lyriker Phalaikos (vgl. § 94, 2.). Sie entsteht durch Verbindung von zwei phaläkischen Versen mit Anapästiambus und Choriambus, endlich dem logaödischen Teil des großen sapphischen Verses und einem abschließenden Anapästiambus.

§ 136. (162.) **Antikisierende Strophen.** Erwähnenswert sind:

1. Klopstocks antikisierende Strophen;

2. Platens antikisierende Strophen, meistenteils Riesengebäude, die nur das Auge beherrschen kann;

3. Schillers gereimte Griechenstrophe. Das Schönheitsmittel des Reims verbindet diese charakteristische, leicht übersichtliche Strophe. (Vgl. das Gedicht: „Die Größe der Welt“.)

4. Geibels antikisierende Strophen. Einige der-

selben (vgl. Geibels Klass. Liederbuch S. 58 und 164) sind ebenso gefällig wie die Schillersche Griechenstrophe.

§ 137. (163.) **Ueber Verwendbarkeit und Reim antiker und antikisierender Strophen.** Der Versuch, unsere deutschnationalen Strophen durch antike und antikisierende Strophen zu verdrängen, mißglückte, da unser deutschaccentuierender Rhythmus sich nicht gut in das Prokrustesbett der antiken Metren einzwängen läßt und das Ohr die weitfortgesponnenen Strophen nach antiken Mustern nicht aufzufassen vermag.

2. Fremde moderne Strophen.

§ 138. (164). Sie entstammen fast alle der romanischen und orientalischen Poesie und tragen daher auch den Namen „südliche Formen". Man unterscheidet provençalisch-italienische, spanische, französische, französisch-deutsche und orientalische Formen.

A. Provençalisch-italienische Formen.

§ 139. (165.) **Das Sonett** (= Klinggedicht, wie Sonate = Klingstück) besteht aus vierzehn gleichlangen Zeilen (jambischen Quinaren) mit meist weiblichen Reimen. Sein Bau zeigt zweistolligen Aufgesang von je vier Verszeilen mit umarmenden Reimen, sowie sechszeiligen Abgesang von je drei Verszeilen mit Terzinen- oder verschränkten Reimen. Das gebräuchlichste Reimschema ist folgendes: abba, abba; aba, bab. Inhaltlich zeigt das Sonett zwei Hauptteile mit je zwei Unterabteilungen. Die beiden größeren Abschnitte (die ersten acht und die letzten sechs Verszeilen) verhalten sich wie Satz zu Gegensatz, wie Vordersatz zu Nachsatz. Die vier Strophen des Sonetts müssen als Teilganze erscheinen, weshalb ein Hinüberziehen der Sätze fehlerhaft wäre. Bei den Engländern ist das Sonett eine vierzehnzeilige Strophe mit gekreuzten Reimen und einem abschließenden Reimpaare. Ihr Schema ist: abab, cdcd, efef, gg. In Deutschland ist das Sonett seit Weckherlin († 1651) heimisch, bei dem es aus Alexandrinern bestand. Bürger dichtete Sonette in trochäischen Quinaren (vgl. sein schönes Sonett: „An mein Herz"). Wohl eines der schönsten ist das tiefempfundene Sonett: „An meine Mutter" von Heine. Der fruchtbarste Sonettendichter war Fr. Rückert. Ein durch

den Inhalt verbundener Cyklus von fünfzehn Sonetten, von welchen je die Schlußzeile eines Sonetts zur Anfangszeile des folgenden wird, heißt **Sonettenkranz**. Die sämtlichen Anfangszeilen der vierzehn Sonette der Reihe nach bilden das 15. Sonett, das den Namen **Meistersonett** trägt.

Beispiel des Sonetts mit Darlegung seines Baues.

I. Abteilung.

1. Unterabt.

Um Frühlingsanfang ist ein Baum gefallen,
Der unsrer Väter Kindheit schon umblühte,
Mit Goldfrucht unsrer Wieg' entgegenglühte,
Und uns so lange ließ im Schatten wallen.
(Goethe ist gestorben.)

2. Unterabt.

Des immergrünen Laubes Nachtigallen
Erschlossen klangvoll der Natur Gemüte,
Und her vom Wipfel schaut' ein Aar und sprühte
Noch Weltverklärungsblitz' aus morschen Krallen.
(Bedeutung Goethes.)

II. Abteilung.

1. Unterabt.

Schämt euch, die ihr am alten Stamm, ihr Knaben,
Das Moos gerupft, vor Männern, die in seiner
Bewundrung sich herangebildet haben.
(Schämt euch, den Meister zu meistern.)

2. Unterabt.

Wo Goethe stand, galt größer nichts noch kleiner,
Er ging, nun zeigt wetteifernd eure Gaben!
Doch derer, die ich kenn', ersetzt ihn keiner.
(Er steht einzig da; keiner erreicht ihn.)

Schema für den Bau des vorstehenden Sonetts.

I. Abteilung:

Goethe verglichen mit einem gefallenen Baum.
1. Unterabt.: Des Baumes Fall.
2. Unterabt.: Des Baumes Bedeutung.

II. Abteilung:

Goethe der größte und einzige.
1. Unterabt.: Heilige Scheu ergreife seine Tadler!
2. Unterabt.: Er ist unerreichbar.

§ 140. (166.) **Die Terzine**, aus Italien stammend, besteht aus drei fünftaktigen jambischen Verszeilen, deren erste mit

der dritten reimt, während die zweite Verszeile den Reim für die 1. und 3. Zeile der folgenden Strophe ergiebt. Schema: aba, bcb, cdc u. s. f. Am Ende jeder Terzinenstrophe besteht ein syntaktischer Ruhepunkt. Die Reime können weiblich und männlich sein. Beispiel:

Im Abendstrahl saß ich an stillen Wogen,
Mein Sinnen schweift' in unbestimmten Kreisen,
Und Flötenklang kam über'n See gezogen.

Es tönt in süßen, tiefempfundnen Weisen.
Mein Herz, geweckt zu neuer Liebeswärme,
Stimmt in die lauten Klänge ein mit leisen.

Wofür ich hier in Wonneträumen schwärme 2c. (Sallet.)

§ 141. (167.) **Das Ritornell.** So wird eine einzelne, für sich verständliche Terzine genannt. Es ist ein dreizeiliges Sinngedicht, ein Epigramm oder eine Art italienischer Schnadahüpfl mit beliebiger Zeilenlänge. Statt des Reims bringt diese Form zuweilen die Assonanz. Beispiel:

Krone der Nelke!
Zum Schattendach dient dir mein Liebeskummer,
Daß deine Pracht nicht an der Sonne welke. (Rückert.)

§ 142. (168.) **Die Sestine** (Sechstine). Sie ist ein reimloses Gedicht, welches $6^1/_2$ sechszeilige Strophen aus jambischen Quinaren umfaßt. Die 1. Zeile jeder folgenden Strophe muß mit demselben Worte endigen, mit welchem die letzte Zeile der vorhergehenden Strophe abschließt. Dann folgen aus der vorhergehenden Strophe die Endworte der 1., sodann der 5., der 2., der 4., der 3. Verszeile. In der letzten Halbstrophe kehren die drei Endworte in der Mitte und am Ende der Verszeilen wieder.

Beispiel: Rückerts Gedicht „Wenn durch die Lüfte wirbelnd" 2c.

§ 143. (169.) **Die Oktave oder Stanze** (ottave rime) besteht in der Regel aus acht jambischen Fünftaktern, von welchen die sechs ersten alternierend, die zwei letzten paarweise reimen. Somit umfaßt sie vier Perioden mit je einem Vordersatz und einem Nachsatze, welch letzterer bei den ersten drei Perioden in der Regel mit männlichem Reime abschließt. Beispiel:

Die Poesie in allen ihren Zungen
Ist dem Geweihten Eine Sprache nur,

Die Sprache, die im Paradies erklungen,
Eh' sie verwildert auf der wilden Flur.
Doch wo sie nun auch sei hervorgedrungen,
Von ihrem Ursprung trägt sie noch die Spur;
Und ob sie dumpf im Wüstenglutwind stöhne,
Es sind auch hier des Paradieses Töne.

Schiller (in der Uebersetzung des Vergil) und Wieland (im „Oberon") gestatten sich in der Bildung der Oktave Freiheiten: in der Anzahl der Verstakte, in der Reimstellung und im Reimgeschlecht. Wieland fügt zuweilen Anapäste ein, was ja die deutsche Prosodie gestattet (§ 65).

Die Spenser-Stanze, nach dem englischen Dichter Spenser († 1599) benannt, zählt — wie unsere Stanze — acht jambische Fünftakter, denen aber noch ein jambischer Sechstakter (Alexandriner) angefügt ist.

§ 144. (170.) **Die Siziliane** ist eine aus Sizilien stammende Stanze, welche nicht mit einem Reimpaar abschließt, sondern den gekreuzten Reim bis zum Schluß beibehält. Reimschema: a b a b a b a b. Jede Strophe ist ein abgeschlossenes Gedicht, weshalb sie des strophischen Charakteristikums entbehren kann. Das Reimgeschlecht darf wechseln.

§ 145. (171.) **Die Kanzone** ist ein Gebäude von meist vier bis zwölf gleichartigen Strophen, welche in der Regel aus elf, dreizehn oder sechzehn elfsilbigen jambischen Verszeilen bestehen, mit siebensilbigen abwechselnd. Die Strophen sind dreiteilig und erinnern an die alten deutschen Minnelieder. Auf zwei gleichartige Stollen folgt der Abgesang (Coda, Schweif, Geleite). Den Schluß des Gedichts bildet eine kleinere Strophe, eine Art Epilog, Abschied genannt.

Reimschema: 1. Stollen a b c, 2. Stollen b a c. Abgesang c d e e | d f f. Die 7. Zeile der Strophe (Zwischenzeile genannt) muß dem Reime nach zum 1. Teil, dem Inhalt nach zum 2. Teil gehören. Sie und die 10. Zeile sind siebensilbig.

Beispiel nach Petrarca:

1. Stollen. In einem Wäldchen schwankten hin und wieder
Geschlanken Lorbeers heil'ge Zweig' in Blüten,
Der wie ein Baum aus Eden mich entzückte;
2. Stollen. Aus seinem Schatten kamen süße Lieder,
Und so viel andre Lust sah ich ihn bieten,
Daß völlig er der Erde mich entrückte.

Abgesang. Und wie ich nach ihm blickte,
Sah ich des Himmels Bläue rings entschwunden;
Ein Blitz — und von der Wurzel bis zum Kranze
Sank die beglückte Pflanze
Zerschmettert hin. Drum kann ich nicht gesunden,
Weil solcher Schatten nimmer wird gefunden.

Auf sechs solcher Strophen folgt der nur dreizeilige Abschied:

Kanzone, kannst wohl sagen:
Die sechs Gesichte haben mit Verlangen
Nach süßem Tode meinen Herrn befangen.

B. Spanische Formen.

§ 146. (173.) **Die Decime** besteht aus zehn Versen, sogen. spanischen (d. i. viertaktigen) Trochäen, die durch verschlungene, meist weibliche Reime verbunden sind. Es ist wichtig, den syntaktischen Ruhepunkt an das Ende der 4. Zeile zu legen oder das Rückertsche Reimschema (a b a b, b c c b d d) zu wählen, um das Auseinanderfallen in zwei Fünfzeilen zu verhindern.

§ 147. (174.) **Die Glosse** ist eine aus Decimen aufgebaute Form. Ein Thema wird derart variiert, daß jede Decime mit einer Zeile desselben abschließt. Es giebt übrigens auch Glossen, die nicht in Decimen geschrieben sind. Beispiel der Glosse in Decimen über das Tiecksche Thema:

Liebe denkt in süßen Tönen,
Denn Gedanken steh'n zu fern;
Nur in Tönen mag sie gern
Alles, was sie will, verschönen.

s. in A. W. Schlegels Werke I. 141.

§ 148. (175.) **Die Tenzone** (Wettgesang, Streitgedicht) ist eine Art Doppelglosse, bei welcher zwei oder mehrere Personen über ein poetisches Thema unter Beibehaltung der (nur vom Gegner in umgekehrter Folge zu bringenden) Reime des Themas und der Versform desselben streiten, wobei sie ebensoviel Decimenstrophen anwenden, als das Thema Verszeilen besitzt. Die älteste deutsche Tenzone ist von Heinrich von Meißen, der mit Barthel Regenbogen darüber stritt, ob man Weib oder Frau zu sagen habe, weshalb er, sich für „Frau" entscheidend, den Namen Frauenlob erhielt.

Als Probe vgl. „Sängerstreit" zwischen Uhland und Rückert.

§ 149. (176). **Kancion.** Diese spanische Form mit zwei oder drei Strophen enthält zwölf bis vierundzwanzig Zeilen, von denen die vier ersten mit den vier letzten oft wörtlich übereinstimmen. (Beispiel vgl. Rückerts Kindertotenlieder S. 378.)

§ 150. (177.) **Seguidilla.** Sie besteht aus vier fünf- bis siebensilbigen Verszeilen, welche alternierend assonieren. In Spanien wird sie gesungen, indem die Sängerin dazu den Bolero tanzt. Häufig ist mit diesen vier Zeilen noch ein dreizeiliger Anhang (Estribilla) verbunden, dessen 1. Vers mit dem 3. zuweilen durch den Schlußreim verbunden ist. Beispiel:

Bevor du mich vergäßest,
Hast du geschworen,
Würd' eher Christin werden
Die Königin der Mohren!
Hin ist dein Lieben,
Jedoch die Mohrenkönigin
Ist Mohrin geblieben. (Fastenrath.)

C. Französische Formen.

§ 151. (178.) **Das Madrigal** (Schäferlied) ist ein kleines tändelndes Liedchen ohne regelmäßige Einteilung in Strophen, bei welchem der Reim auch fehlen kann. Ein anmutiger, witziger Gedanke, ein zärtliches Gefühl — in leichter Weise hingeworfen —, ist sein Inhalt. Es hat fünf bis fünfzehn oder mehr Verse und jambischen, zuweilen trochäischen Rhythmus. Beispiel:

Erlernt von muntern Herzen
Die Kunst, beglückt zu scherzen,
Die Kunst, vergnügt zu sein.
Versucht es! Laßt uns singen,
Das Alter zu verjüngen,
Die Jugend zu erfreun.
Macht neue Freundschaftsschlüsse!
Ihr Kinder, gebt euch Küsse!
Ihr Väter, gebt euch Wein! (Hagedorn.)

§ 152. (179.) **Akrostichon und Akrostrophe.** Das **Akrostichon** ist eine Art Madrigal, ein kleines Gedicht, in welchem

die Anfangsbuchstaben der Verszeilen ein Wort, eine Sentenz, einen Vers bilden, z. B.

(EMIL = Emil.)

Eine Krone dich umstrahlet
Mit des Ruhmes schönstem Glanze,
In den Büchern der Geschichte
Leben ewig deine Thaten. (Wernick.)

Verteilt man die verschiedenen Worte eines Spruches auf die Anfangsworte der Strophen (vgl. „Befiehl dem Herrn deine Wege“ von Paul Gerhardt), so entsteht eine erweiterte Form, die man **Akrostrophe** nennen kann.

§ 153. (180.) **Das Triolet** besteht meist aus acht (selten neun oder zehn) jambischen oder trochäischen oder auch jambisch-anapästischen Versen. Nach dem 3. wiederholt es den 1. und nach dem 6. (auch 8.) den 1. und 2. Vers. Die 1. Verszeile tritt also dreimal auf, woher das Gedicht seinen Namen hat. Beispiel:

Du ahnest es nicht,
Wie sehr ich dich ehre, wie heiß ich dich liebe,
Wie gern ich's dir sagte, wie gern ich's dir schriebe.
Du ahnest es nicht.
Ach, wenn du es wüßtest und Hoffnung mir bliebe
Nach diesem Gedicht!
Du ahnst es ja nicht,
Wie sehr ich dich ehre, wie heiß ich dich liebe.
Faust Pachler, „An C. Beyer“.

Es giebt Gedichte, die aus zwei oder drei Triolet-Strophen zusammengesetzt sind. Einzelne Dichter haben sich Abweichungen in der Trioletform gestattet, die 1. Zeile nach der 3. nicht wiederholt (Rückert) oder sie schon als 3. Zeile gebracht (Klamer Schmidt) oder die 2. Zeile als 4. gegeben (Goethe) u. s. w.

§ 154. (181). **Das Rondeau** (Ringelgedicht, Rundgedicht) besteht aus dreizehn jambischen oder trochäischen Versen. Es zerfällt in zwei Teile, von denen der erste acht, der zweite fünf Verszeilen enthält. Der Anfang des Gedichts bildet den Abschluß beider Teile. Beispiel:

Du bist mir nah, wenn alles mir verschwindet;
Du bist mein Trost und meiner Seele Licht!
Ob Schwermut sich um meine Sinne windet,
Und ob mein Herz vor Gram und Kummer bricht —
Ich habe dich, mein Gott, und zage nicht!

Seh' ich gleich nicht dein strahlend Angesicht —
Der Hain, die Flur, das Morgenrot verkündet
Dein heilig Wehn, und jeder Odem spricht: Du bist mir nah!
Ob auch mein Geist dein Wesen nicht ergründet,
Das sich geheimnisvoll durch alle Wesen flicht,
So jauchzt mein Herz, wenn Lust die Zunge bindet,
Und es mit schaurig ahnendem Gewicht
Den Lebensodem deines Hauchs empfindet: Du bist mir nah!
(Köster.)

D. Französisch-deutsche Strophen.

§ 155. (182). **Die Alexandrinerstrophen** entstehen durch Zusammensetzung von zwei oder mehr Alexandrinerversen, oder auch durch Verbindung mehrerer Alexandrinerverse mit andern Versen (vgl. § 89, 6). Rückert bietet Alexandrinerdistichen (vgl. „Weisheit des Brahmanen" und § 89). Geibels Alexandrinerstrophe besteht aus acht Alexandrinerversen mit einem abschließenden jambischen Viertakter (Reimschema: a b a b c d c c d). Freiligrath schuf zwei verschiedene Formen: bei der ersten sind vier Alexandrinerverse mit zwei jambischen Viertaktern verbunden, welch letztere den 3. und 6. Vers bilden; bei der zweiten sechszeiligen Form schließen fünf Alexandrinerverse mit einem jambischen Viertakter ab.

E. Orientalische Formen.

§ 156. (183.) **Persische Vierzeile.** Diese von Rückert bei uns eingeführte Form hat im Gegensatz zur Vierzeile (in § 174) das Reimschema: a a b a. (Beispiele Rückerts Ges.-Ausg. I. 583.)

§ 157. (184). **Das Ghasel** ist eine Verlängerung der persischen Vierzeile und besteht aus beliebig vielen Verspaaren, von denen die letzte Hälfte den a-Reim hat. Schema: a a, b a, c a, d a ꝛc. Ernste, umfangreiche Ghasele, deren elegischer oder didaktischer Inhalt Totenklagen, Kriegsgesänge ꝛc. bilden, heißen **Kassiden.** Neben Rückerts und Platens Ghaselen sind auch jene von Halm nennenswert.

Anfang eines Ghasels von Rückert:

Du Duft, der meine Seele speiset, verlaß mich nicht!
Traum, der mit mir durchs Leben reiset, verlaß mich nicht!
Du Paradiesesvogel, dessen Schwing' ungesehn
Mit leisem Säuseln mich umkreiset, verlaß mich nicht!
Du Amme mir und Ammenmärchen der Kindheit einst!
Du fehlst, und ich bin noch verwaiset, verlaß mich nicht u. s. f.

§ 158. (185.) **Malaisches Kettengedicht.** Es besteht aus beliebig vielen Vierzeilen, bei welchen stets die 2. und 4. Verszeile der einen Strophe als 1. und 3. Verszeile der folgenden Strophe sich wiederholen.

Das Schema der Verse ist folgendes: a b a b, b c b c, c d c d, d e d e u. s. w. Beispiel:

Der Regen fällt, die Sonne scheint u. s. f. (Chamisso.)

§ 159. (186.) **Die Makame.** Man versteht darunter eine gereimte Erzählung von regellosem Bau in planlosen Reihen, die durch lyrische Partieen unterbrochen sind. Die Zeilen sind jambisch, trochäisch, daktylisch, wie es dem Dichter eben paßt. Man vgl. als Beispiele die Rückertschen Makamen, sowie die Makame des Verfassers in der „Deutschen Poetik“ (III. 53).

3. Althochdeutsche und mittelhochdeutsche Strophen.

§ 160. (188.) **Die althochdeutschen Reimpaare.** Diese älteste deutsche Strophenform war ein allitterierendes oder gereimtes Langzeilenpaar. Durch gebrochene Schreibung ergab sie eine **vierzeilige** Strophe.

§ 161. (189.) **Der Kürenberger setzte vier Langzeilen zusammen,** von denen die drei ersten sieben Hebungen hatten, während die vierte deren acht zählte. Dieser Kürenberger-Strophe folgte die Nibelungenstrophe, deren Erfindung man wohl auch dem Kürenberger zuschreiben darf.

§ 162. (190.) **Die mittelhochdeutsche Nibelungenstrophe** besteht aus vier, paarweise gereimten Langzeilen, deren drei erste je sechs Hebungen haben, während die letzte Hälfte der 4. (zuweilen auch der 3.) um eine Hebung vermehrt ist, so daß diese Zeile sodann sieben Hebungen aufweist. Die Thesen sind beliebig eingefügt. Bringt man die Pausen in Anrechnung, so gewinnt der Vers die Ausdehnung eines Oktonars, entspricht also der alten Langzeile mit acht Hebungen.

§ 163. (191.) **Verwendung hat die mittelhochdeutsche Nibelungenstrophe in der Neuzeit** durch unsere besten Dichter gefunden. Beispiel: Arndts „Was blasen die Trompeten“ 2c., Rückerts „Kind Horn“, Geibels „Sigurds Brautfahrt“ u. a.

§ 164. (192.) **Die Gudrunstrophe** unterscheidet sich von der Nibelungenstrophe durch weibliche Reime in der 3. und 4. Verszeile, sowie dadurch, daß der letzte Halbvers der 4. Langzeile sich zuweilen sogar auf fünf Hebungen ausdehnt.

§ 165. (193.) **Titurelton.** Eine der allerältesten Strophen aus dem 12. Jahrhundert findet sich im Gedicht von Salomon und Morolf. Schema: a a b x b. Sie wurde später durch Wolfram von Eschenbach bekannt, der seinen Titurel in derselben schrieb; ferner wurde sie als „der neue Ton von Mailand“, als „Paviertou“ verbreitet. Ursprünglich bestand sie aus zwei kurzen Reimpaaren, so zwar, daß zwischen dem letzten noch eine reimlose Zeile (Waise) eingeschoben wurde. Die zwei ersten Zeilen bildeten die beiden Stollen des Aufgesangs, die drei letzten den Abgesang. Viele Volkslieder sind in dieser Strophe gedichtet, z. B. „Es ist nit lang, daß es geschah“ (Wunderhorn 1, 125), ferner: „Ein hübsch Lied von König Lasla“ (Wunderhorn 2, 119.) u. s. w.

§ 166. (193.) **Durch Einführung der überschlagenden Reime wurde im 13. Jahrhundert die Bildung kunstvoller Strophen fortgesetzt,** welche durch den Reimwechsel bald zur Blüte gelangten. Die Minnesinger nannten ihre Strophenformen Töne. Jeder Minnesinger hatte seinen eigenen Ton. Wer nicht in irgend einer Weise von dem Tone des andern abwich, kam als Tönedieb oder Töneräuber in Verruf. Man findet bei den Minnesingern alle möglichen Tönenamen, z. B. den Guldenton Kanzlers, den Guldenton Marners, den schwarzen Ton Klingsors, den Briefton u. s. w. Nithart nennt seine Töne Reihen, Liechtenstein bezeichnet die seinigen als Weisen.

Durch gebrochene Schreibung der a a Zeilen obiger uralter Titurelstrophe (§ 165) und Beibehaltung des Cäsurreims erhielt man die Strophe a b a b c x c, welche man den neuen Titurelton nannte. (In diesem Ton ist der neue Titurel gedichtet, und Rückert schrieb in demselben seinen „Jung Tristan“.)

§ 167. (194.) **Das Gesetz der Dreiteiligkeit im mittelhochdeutschen Strophenbau.** Die Strophen der Minnesinger waren dreiteilig. Die beiden ersten, im Bau sich entsprechenden Stollen bildeten den Aufgesang. Der letzte ungleiche Teil (der Abgesang) umfaßte oft mehr Zeilen als die beiden Stollen zusammengenommen. Das Gesetz der Dreiteilung (Satz, Gegensatz, Vereinigung im Schlußsatz) beweist für unsere Nation den

Vorzug der Gründlichkeit, wie wir ihm etwa bei Pindar und in den Chorgesängen der griechischen Tragiker begegnen. Die Manessesche Handschriftensammlung (deren Zurückgabe aus Frankreich der Verfasser dieses Buches anregte, vgl. D. Poetik I. 615), enthält keine 50 Beispiele, in denen nicht Dreiteilung zu Tage läge.

§ 168. (195.) **Die Dreiteiligkeit bei den neueren Dichtern.** Schiller im Lied an die Freude schreibt die beiden Stollen als besondere Strophe und fügt den Abgesang als Chorstrophe an. Goethes „Rattenfänger", Bürgers „Wilder Jäger", Rückerts Einleitungsgedicht zu den Oestlichen Rosen, besonders auch „Das Bild" des tönereichen Sängers, König Oskars II. von Schweden, bringen das Gesetz der Dreiteilung zum verständnisvollen Ausdruck. (§ 175, 3.)

§ 169. (196.) **Die Leiche** waren freie Gesänge aus ungleichartigen Strophen. Sie kannten weder Dreiteilung, noch überhaupt regelmäßig wiederkehrende Strophen. Vielmehr bestanden sie aus beliebigen kürzeren und längeren, zweiteiligen, den beiden Stollen der Minnesangsstrophen ähnlichen Reimsätzen. Sie entsprachen unseren freien Accentversen (§ 102), die wir deshalb neuhochdeutsche Leiche nannten.

§ 170. (197.) **Die Strophik der Meistersänger** war im wesentlichen eine Nachahmung der Töne des Minnesangs, wenn auch einzelne — wie Hans Sachs — neue Töne erfanden. Das Lied bezeichnete der Meistersang mit dem Namen Bar. Die Strophen nannte man Gesätze. Ein Gesätz konnte 7 bis 100 Verse umfassen. Die letzten Verse einer Strophe hießen Körner. Sie reimten auf keinen vorhergehenden Vers, wohl aber zuweilen auf die korrespondierenden Verse der folgenden Strophe. Dieser gekünstelte Strophenbau der Meistersänger wurde zum Schematismus und Formalismus und kam daher späterhin mit Recht in Verruf.

4. Die deutsch-nationalen Strophen der Gegenwart.

§ 171. (198.) **Erklärung und Einteilung.** Neben den aufgeführten Strophen giebt es noch eine ungemein große Anzahl deutsch-nationaler Strophenformen, die sich durch Ausdehnung, Rhythmus und Zeilenlänge, wie durch mannigfaltige Reimstellung unterscheiden. Wir teilen diese, der dichte-

rischen Schöpfungskraft unseres deutschen Volks entblühten Strophen der leichteren Orientierung wegen in 2, 3, 4 bis 20zeilige und mehrzeilige Strophen ein. Zu dieser Gruppierung leitete uns das Studium der Entstehungsweise sämtlicher Strophen, welches u. a. ergab, daß durch Hinzufügung eines einzeiligen Abgesangs zum Reimpaar die dreizeilige Strophe sich bildete, daß die vierzeilige Strophe durch Brechung des Langzeilenpaars entstand, daß die fünfzeilige Strophe durch Anfügen eines einzeiligen Abgesangs aus der Vierzeile sich entwickelte, daß ferner die fünfzeilige Strophe aa, bb, c oder ab, ab, a — durch Hinzufügung des c oder b Reimes zur Sechszeile hindrängte, daß dann die zweistollige Vierzeile mit dreizeiligem Abgesang eine Siebenzeile, in ihrer Verdoppelung eine Achtzeile wurde u. s. w.

Unsere neue Strophenbenennung. Sofern unsere deutschen Strophen die originelle Erfindung deutscher Dichter sind, betrachten wir sie für unsere poetische Litteratur als ebenso verdienstlich, wie die antiken Strophen für die Poesie der Alten. Wir haben daher versucht, durch Verleihung bestimmter Namen an das Gepräge, an die Form, wie an die Namen der auszuzeichnenden Begründer der betreffenden Strophen in ähnlicher Weise zu erinnern, wie man beispielsweise durch die Namen alkäische Strophe an des Alkaios bestimmte Strophenform erinnert wird. (Vgl. die durch Benennung bekannt gewordenen antiken Formen des § 135, ferner § 166.)

§ 172. (199.) **Zweizeilige Strophen.** Sie finden sich in allen Metren. Es sind Reimpaare. Bei Langzeilen findet sich zuweilen ein Cäsurreim. Die größte Anzahl der Zweizeilen bietet Rückert in der „Weisheit des Brahmanen“. (Alexandrinerdistichen.)

§ 173. (200.) **Dreizeilige Strophen.** Die bekanntesten Formen sind:

1. aab, ccb ꝛc. Beispiele: Chamissos „Der alte Müller“, Uhlands „Morgenlied“.

2. **Die falschen Terzinen.** Sie sind deutsche Dreizeilen, welche den Mittelreim nicht fortführen, sondern nur inhaltlich verbunden sind: also eine fortlaufende Zahl von Ritornellen. (Vgl. Julius Mosen in „Ritter Wahn“.)

§ 174. (201.) **Vierzeilige Strophen.** Alle diejenigen, denen die tiefere Kenntnis der Strophik abgeht, bedienen sich dieser bequemen Form, die freilich auch wahre Perlen mit schönem strophischem Charakteristikum bietet. Oft fallen die Vierzeilen mit gleichlangen Versen, gleichem Rhythmus und Reimgeschlecht in zwei zweizeilige Strophen auseinander. Man kann beliebt gewordene Vierzeilen als Beleg dafür anführen, daß mancher Dichter das Geheimnis der Strophik nicht ganz begriffen hat, z. B.

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sykomore.
(Freiligrath.)

Platen hat solche Strophen als Zweizeilen geschrieben (vgl. das „Grab im Busento").

Folgende Reimkombinationen sind bei der deutschen Vierzeile angewendet worden:

1. a a b b. **Neue Nibelungenstrophe.** Leider ließ man den alten Nibelungenvers zum jambischen Sechstakter eintrocknen, wobei mit Unrecht „von Herstellung der Reinheit des Versmaßes" gesprochen wurde. Eine schöne Strophe mit dem Reimschema a a b b bietet Rückert, vgl. § 97. B.

2. a b c b oder x a x a. **Erste Dilettantenstrophe.** Man lerne von Heine, wie diese bequeme, von allen angehenden Dichtern gewählte Form mit nur einem Reim durch Rhythmuswechsel ꝛc. prächtig zu gestalten ist.

Die Nacht ist feucht und stürmisch, (x)
Der Himmel sternenleer; (a)
Im Wald unter rauschenden Bäumen (x)
Wandle ich schweigend umher. (a)

3. a b a b. **Zweite Dilettantenstrophe.** Dieses Strophenschema entstand durch gebrochene Schreibung des Nibelungenverses, nachdem man den Cäsurreim eingeführt hatte. Einzelne Dichter haben Modifikationen angewendet, z. B. den a-Reim männlich und den b-Reim weiblich gewählt, die Zeilen verkürzt, verlängert, den Rhythmus gewechselt ꝛc. (vgl. auch Rückerts „Wenn ohne dich" ꝛc.).

4. a b a c. **Rückerts Kynaststrophe.** Sie zeigt des Dichters Sinn für die Feinheiten der Strophik und besteht aus zwei Nibelungenversen (a a), einem jambischen Fünftakter (b) und einem strophenabschließenden jambischen Dreitakter als Refrain. Beispiel:

Sie sprach: Ich will nicht sitzen im stillen Kämmerlein, (a)
Das Fräulein Kunigunde von Kynast! (b)
Ich will zur Jagd ausreiten, zu Rosse sitzt sich's fein. (a)
Das Fräulein Kunigunde! (c)

§ 175. (202.) **Fünfzeilige Strophe.** Sie hat unsymmetrische Gliederung. Ihr Bau kann zweizeilige Steigung und dreizeilige Senkung vereinen (vgl. § 166). Auch kann ihre Gliederung 2 + 2 + 1 sein. Giebt man sich die Mühe, alle möglichen Reimkombinationen dieser Strophe aufzustellen (vgl. in unserer „Deutschen Poetik" Bd. I. 645), so lassen sich einundfünfzig verschiedene Möglichkeiten für Reimstellungen herausrechnen. Die schönsten und die gebräuchlichsten sind:

1. a a b b b. **Nithartstrophe.** Sie erinnert an die schöne Form § 192 der großen „Deutschen Poetik".

Aufgesang. { 1. Stollen. **K**omen sint die lichten tage lange,
2. Stollen. **A**lso sint diu vogelin mit gesange,
Abgesang. **D**ie habent ein niuwez vunden,
des si nie vor mangen stunden
baz begunden.

2. a b a b b. **Rückerts Vollendungsstrophe.** Eine von Rückert angewandte prachtvolle Form mit zwei zweizeiligen Stollen und einzeiligem Abgesang. Die Schlußzeile ist meist verlängert und hat oft andern Rhythmus als die vier ersten Zeilen, so daß jeder das strophische Charakteristikum erkennt und sich sagt: die Strophe ist so gut wie möglich als Teilganzes abgeschlossen. Beispiel: Rückerts Werke I. 638.

Gleiches Reimschema zeigt Uhlands Gedicht „Das Glück von Edenhall". Seine Strophe beginnt mit vier jambischen Viertaktern und schließt mit dem anapästisch bewegten flüssigen Kehrreim:

◡ — ◡ ◡ — ◡ ◡ — ◡ —
Nun her mit dem Glücke von Edenhall.

3. a b c d e. **König Oskars Bildstrophe.** Diese reimlose Form wurde in mustergiltiger Weise durch König Oskar II. von Schweden in dem prächtigen Gedicht „Das Bild" geschaffen. (§ 168.) Wir haben hier das einzige fünfzeilige

Odenmaß, welches verständnisvoll ein strophisches Charakteristikum durch Verlängerung der 5. Zeile bietet. Der verlängerte Abgesang hält durch das Gewicht des Gedankens dem vierzeiligen Aufgesang die Wage. (Gesetz vom goldenen Schnitt Zeisings. Vgl. „Deutsche Poetik" I. 84.) Beispiel:

Gott sprach: Es werde Licht! Da ward es Licht;
Und aus der Zeiten Urgrund strahlte Morgen.
Die schöne Erde, von Bewundrung stumm,
Nahm hochbeglückt des Schöpfers Wunder wahr:

Der Freuden Thränen schmückten ihre frischen Wangen.

§ 176. (203). **Sechszeilige Strophe.** Sie ist entweder dreigliederig oder zweigliederig symmetrisch oder zweigliederig unsymmetrisch. Schiller hat meist die dreigliederige Gruppierung angewandt (z. B. im „Alpenjäger", im „Reiterlied"), Uhland (z. B. im „Schmied") die zweigliederige ꝛc. Eine stattliche Anzahl von Reimstellungen ist hier möglich, von denen in unserer Litteratur kaum drei Dutzend zur Anwendung gelangten. Die beliebtesten Schemata sind folgende:

1. ababcc. **Schillers Lehr- und Anapästenstrophe.** Sie gewinnt ungemein freundliche Bewegung durch eingestreute Anapäste, wie sie durch ein kräftiges Reimpaar wirkungsvoll abschließt. Beispiel: „Worte des Glaubens".

2. aabccb. **Schillers Polykratesstrophe.** Sie wurde noch häufiger als die vorige verwendet. Dadurch, daß cc das Reimecho b hinausschiebt, wird eine erwartungsvolle Stimmung erzeugt, dann aber durch endlichen Eintritt von b ein befriedigender Abschluß erreicht. Beispiel: „Der Ring des Polykrates".

§ 177. (204.) **Die siebenzeilige Strophe** entsteht durch Hinzufügung eines dreizeiligen Abgesanges zu einem aus zwei gleichen Stollen bestehenden vierzeiligen Aufgesang. Der Abschluß wirkt ungemein befriedigend, weil dem Abgesang ein materielles Uebergewicht über die beiden Stollen eingeräumt wird. **Man darf diese Strophenform als den Grundtypus aller lyrischen Strophen bezeichnen.** Es giebt 76 Kombinationen des Reimschemas, von denen nur 54 zur Anwendung gelangten. Wir nennen:

1. ababcca. **Rückerts Kinderstrophe.** Sie erhält durch

Hinausschieben des Reimechos a einen charakteristischen Abschluß. Beispiel:

Es kamen grüne Vögelein 2c.

2. a b c b d d e. **Mosens Hoferstrophe.** Man beachte die Verlängerung der d d-Zeilen und die mit Wucht Halt gebietende reimlose e-Zeile. Beispiel:

Zu Mantua in Banden 2c.

3. a b a c d d e. **Luthers Psalmenstrophe.** Sie ist die schöne Form eines nach dem 130. Psalm gedichteten altdeutschen Liedes, welches Luthers Uebersetzung in dreiteiligen Strophen uns vermittelte. Beispiel:

Aus tiefer Not schrei' ich zu dir 2c.

§ 178. (205.) **Die achtzeilige Strophe.** Viele Dichter bilden Achtzeilen, bei welchen die vier letzten Zeilen den vier ersten vollständig entsprechen. Der Sinn schließt in der Mitte ab, Reim und Reimgeschlecht wiederholen sich korrespondierend, und die Folge ist das Zerfallen in zwei Vierzeilen. Es wäre Schreibung in Vierzeilen geboten. Die Goethesche Achtzeile: „Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll" fällt ohne weiteres in zwei Vierzeilen auseinander. Als Muster feiner Bauart stellen wir folgende Achtzeile Rückerts auf:

Steh fest, wenn schwindelnd alle drehn,
Laß ihre Lust sie büßen!
Und wenn sie auf den Köpfen gehn,
So geh auf deinen Füßen.
Da wo sie graue Geister sehn
Und Heil vom bittern Tod erflehn,
Sollen dich hell die süßen
Engel des Lebens grüßen.

(Man beachte die Rhythmusänderung und die Abwechselung in den Zeilenlängen!)

Die Achtzeile gestattet 225 Kombinationen in der Reimstellung. Am meisten bearbeitet sind folgende Schemata:

1. a b a b c d c d. **Hildebrandstrophe,** in welcher — mit und ohne Verständnis — $^{9}/_{10}$ aller Achtzeilen unserer Litteratur geschrieben sind. Sie ist ein ziemlich später Ton des 15. Jahrhunderts. Man versteht darunter die meist gebrochen geschriebene Nibelungenstrophe mit Einfügung eines klingenden Cäsurreims

und Verkürzung des letzten Halbverses um eine Hebung: also eine achtzeilige Strophe, deren Zeilen gleichviele Hebungen haben. Bei Bearbeitung der Hildebrandsage wurde dieser Ton gewählt. Das alte Heldenbuch aus dem 15. Jahrhundert ist in diesem Ton geschrieben, ebenso das 1879 von Keller herausgegebene „Nibelungenlied nach der Piaristenhandschrift.“ Uhland dichtete in ihm seinen „Schenk von Limburg“.

2. ababccab. **Geibels Abschiedsstrophe.** Diese Strophe wandte Geibel in dem prächtigen Lied an: „Wenn sich zwei Herzen scheiden“. Sie wurde beispielsweise die Veranlassung zu Solitaires: „Daß solch ein brennend Leiden“, zu Berends: „O wenn dir Gott ein Lieb geschenkt“, zu Prutz': „In dieser Stunde denkt sie mein“ u. s. w.

§ 179. (206.) **Die neunzeilige Strophe.** Wir besitzen 50 Formen ihrer zahlreichen Reimkombinationen. 27 davon sind Eigentum der Minnesinger.

1. ababccdde. **Luthers Reformationsstrophe.** Beispiel:

Ein' veste Burg ist unser Gott ꝛc.

2. ababcccdd. **Goethes Hochzeitsliedstrophe.** Beispiel:

Wir singen und sagen vom Grafen so gern ꝛc.

§ 180. (207.) **Die zehnzeilige Strophe** wurde — abgesehen von der Decime — nur ausnahmsweise angewendet. Die Gliederung ist meist unsymmetrisch. Bei der Teilung 5 + 5 muß sich die zweite Strophenhälfte von der ersten unterscheiden, damit die Strophe nicht in 2 Fünfzeilen auseinanderfalle. Die Minnesinger gliederten 2 + 2 + 6 oder 3 + 3 + 4 oder (Hadlaub) 4 + 4 + 2. Eine empfehlenswerte Form ist:

ababccdeed. **Schillers Habsburgstrophe.** Beispiel: Schillers „Graf von Habsburg“.

§ 181. (208.) **Die elfzeilige Strophe.** Die 37 Gestaltungen bei den Minnesingern wurden in neun Fällen von neueren Dichtern benützt. Die unsymmetrische Gliederung ist 3 + 3 + 5 oder 2 + 2 + 7 (Walther von der Vogelweide) oder 4 + 4 + 3. Die einzige bekannt gewordene Form ist:

ababcccdede. **Bodenstedts Frühlingsstrophe,** eine reizevolle, vielgesungene Form, welche Nachahmung verdient:

Wenn der Frühling auf die Berge steigt
Und im Sonnenstrahl der Schnee zerfließt,

Wenn das erste Grün am Baum sich zeigt
Und im Gras das erste Blümlein sprießt —
Wenn vorbei im Thal
Nun mit einemmal
Alle Regenzeit und Winterqual,
Schallt es von den Höh'n
Bis zum Thale weit:
O, wie wunderschön
Ist die Frühlingszeit!

§ 182. (209.) **Die zwölfzeilige Strophe.** Die Gliederung ist bei den Minnesingern 2 + 2 + 8, oder 3 + 3 + 6, auch 4 + 4 + 4. Die beachtenswerten 42 Formen der Minnesinger sind architektonisch verständnisvoll aufgebaut. Beispiel:

Jahrlang will die Linde
vom Winde
sich velwen, (= entfärben)
Die sich vor dem Walde
zu balde
kann velwen;
Trauren auf der Heide
mit Leide
man übet:
so hat mir die Minne
die Sinne
betrübet. (Konrad von Würzburg.)

Von neueren Formen sind nennenswert:

1. aabccbddefff. **Nicolais Türmerstrophe** („Wachet auf, ruft uns die Stimme"), welche Form von Geibel nachgebildet wurde.

2. ababcdcdefdf. **Geibels Spielmannsstrophe.** Beispiel: Spielmanns Lied, das in alle Volksbücher überging.

§ 183. (210.) **Die dreizehnzeilige Strophe** wurde — außer in der Kanzone — selten verwendet. Keine einzige Form wurde wiederholt. Somit hat jeder Dichter sein eigenes Schema sich gebildet. Beliebt geworden ist **Schefers** (reimlose) **Liebesstrophe** („Alles schön ist in der Liebe").

§ 184. (211.) **Die vierzehnzeilige Strophe.** Diese in 16 Formen bei den Minnesingern vertretene Strophe findet sich bei den Neueren häufiger als die Dreizehnzeile. Goethe beginnt in „Rastlose Liebe" mit Jamben und geht in Anapäste und Daktylen über; im „Zauberlehrling" schließt er die Strophe mit

sechszeiligem Refrain ab. Rückert wechselt im „Guckkasten" den Rhythmus. Die Vierzehnzeile ist die Lieblingsstrophe Puschkins und Lermontoffs. Durch seine mustergiltige Uebersetzung hat Bodenstedt diese von mir als **„Russenstrophe"** eingeführte Form geboten, durch welche der Vierzehnzeile nunmehr deutsche Bahnen eröffnet sind.

Noch ist zu erwähnen die **Heinzelmännchenstrophe Kopischs** in dem bekannten Gedicht „Die Heinzelmännchen".

§ 185. (212.) **Die fünfzehnzeilige Strophe** hat elf Formen bei den Minnesingern mit der Gliederung 3 + 3 + 9 oder 4 + 4 + 7 und einmal 5 + 5 + 5. Wilhelm Müller in seinem schönen Liede „Mein" („Bächlein, laß dein Rauschen sein!" u. s. w.) verwendet sie nicht gereimt.

§ 186. (213.) **Die sechzehnzeilige Strophe.** Unsymmetrische Gliederung ist angezeigt, um das Zerfallen in zwei Achtzeilen zu vermeiden. Goethe (in „Frühling übers Jahr") unterbricht zweimal in freundlicher Weise den Rhythmus.

§ 187. (214.) **Die siebenzehnzeilige unsymmetrische Strophe** findet Verwendung bei den Minnesingern (in sieben Formen), bei Rückert („Dankbarkeit"), Bodenstedt („Ich Glücklicher der Glücklichen"), Goethe („Geist und Schönheit im Streit", sowie in einem siebenzehnzeiligen Sonette).

§ 188. (215.) **Die achtzehnzeilige Strophe** kommt nur in vier Formen bei den Minnesingern vor.

§ 189. (216.) **Die neunzehnzeilige Strophe.** Allein bei den Minnesingern finden sich Gedichte, die aus mehreren neunzehnzeiligen Strophen bestehen. Gliederung 5 + 5 + 9. Bei den Neueren bildet jede neunzehnzeilige Strophe ein abgeschlossenes Gedicht. Rückert (Lieder und Sprüche S. 48 und 161) hat die Strophe durch Einflechtung kurzer Zeilen und durch Anwendung des Reims wirkungsvoll gestaltet.

§ 190. (217.) **Die zwanzigzeilige Strophe.** Wir finden sie bei Rückert und Bodenstedt, sowie in der achtstrophigen Nonnenklage (Ellissens Thee- und Asphodelosblüten) gereimt. Der reimreiche Kanzler wendet nur je einen einzigen Reim in seinem schön gebauten dreistrophigen Gedicht an. 1. Strophe:

Leider Winter ungestalt,
uz wert halt.
din Gewalt

sere smalt,
din kraft duldet bruch und spalt,
din mül niht mehr malt.
Sank der vogelin ungezalt
din engalt,
unt der walt;
des dich schalt
spruch der werlte manikvalt:
nu is din runs verswalt.
Wol uf, reigen, jung und alt!
snewe sint versnalt;
werdiu jugent, du wesen salt
vröude balt,
leit verschalt,
trostes walt,
sit verstozen und vervalt
sint die rifen kalt.

Welches Verständnis der Strophik zeigt dieser Kanzler!

§ 191. (218.) **Ueberzwanzigzeilige Strophen.** Es giebt mehrere Gedichte, welche aus je einer Strophe von mehr als 20 Zeilen bestehen. Wenn Geibels Zwölfzeile (§ 182) Volkslied zu werden vermochte, warum sollte nicht auch z. B. eine 24zeilige Strophe mit kurzen Verszeilen beliebt werden können? Gedichte mit mehr als zwanzigzeiligen Strophen und längeren Zeilen können (gleich den Odenmaßen) lediglich als schematische Kunstdichtungen gelten. Es wird nur gewandten Dichtern gelingen, das Material so zu gestalten, daß das Ende des Stoffs mit dem der Strophe zusammenfällt.

§ 192. (219.) **Freie Strophen von verschiedener Länge.** Es giebt eine Anzahl von Gedichten, bei welchen kürzere und längere Strophen in bunter Mannigfaltigkeit mit einander wechseln. Die Länge der Strophen, deren Verse nicht an ein bestimmtes Metrum sich binden, ist durch die Ausdehnung des Gedankens bestimmt. Wir haben die Schemata dieser Strophen in unserer „Deutschen Poetik" (Bd. I. 757) verzeichnet. (Vgl. hiezu § 102 und 169.) Es giebt freie Strophen von verschiedener Länge, die sich an ein bestimmtes Metrum halten (z. B. Schillers „Glocke").

§ 193. (221.) **Ein Rückblick auf sämtliche Strophen** ergiebt, daß die aus viertaktigen Versen gebildeten Strophen am

häufigsten vorkommen, ferner, daß bei längeren Strophen kurze Zeilen vorherrschend sind, daß die hervorragendsten Dichter dem Bau ihrer Strophen die größte Sorgfalt zuwandten, sowie daß wir viele deutsche Strophen besitzen, deren Formen ebenso schön sind als diejenigen der Griechen.

Sind wir erst zum Bewußtsein von dem Vorhandensein guter deutsch-nationaler Strophen gelangt, so werden wir auch zugeben, daß für die Folge die Bevorzugung fremder Strophen **der Pflege unserer — dem urdeutschen Geist entblühten deutschen Strophen weichen muß.** Man wird die fremden Strophen nicht ausrotten, sich aber nur mit ihnen beschäftigen, um das Gute derselben bei Handhabung jener dem **deutschen** Geist entsprossenen Strophen in Anwendung zu bringen. **Unsere Losung wird sein: Im neuen deutschen Reich eine deutsch-nationale Strophik!**

Zweiter Teil.

Die Dichtungsgattungen.

Einleitung. Charakter der Poesie. Einteilung derselben.

§ 1. (1.) **Objektive und subjektive Poesie.** Der Dichter, der nur giebt, was er fühlt, was er erlebt hat, der sich zum Helden seiner Dichtung macht, bietet **subjektive** Poesie. **Objektiv** schreibt er, wenn er in die Geschichte, in das Gebiet des von anderen Erlebten zurücktritt, wenn er sich den Blicken des Lesers entzieht, so daß der von ihm behandelte Stoff als das Wesentliche entgegentritt.

§ 2. (2.) **Volkspoesie und Kunstpoesie.** Die Volkspoesie als Darstellung des Lebens in seiner Naivetät und Wahrheit ist **Naturpoesie**, ist objektive Poesie. Den Gegensatz bildet die **Kunstpoesie**, welche dem individuellen Arbeiten des Einzelnen entreift und eine bestimmte Idee zu Tage fördert.

§ 3. (3.) **Klassische, romantische und moderne Poesie. Klassische** Poesie ist mustergiltige, fehlerlose, einfach erhabene Poesie in relativer Vollendung. Den Schöpfer einer solchen Poesie nennt man einen **Klassiker**. (z. B. Goethe, Schiller). Romantische Poesie ist jene Poesie, welche den Anschauungen des ritterlichen Mittelalters entspricht, in welcher das Wunder und das dämonische, feenhafte Wesen eine Rolle spielen. Dichter, welche durch solch märchenartige Behandlung des Stoffs und durch Ueberschwenglichkeit wirkten, nannte man **Romantiker.** Die moderne Poesie bildet einen Gegensatz zum Traumleben der romantischen Poesie, indem sie dem Realismus der Gegenwart Rechnung trägt.

§ 4. (5.) **Einteilungsschema.** Die Poesie entstammt stofflich: der Innenwelt, dem Empfinden (Lyrik), der Reflexion (Didaktik), der Außenwelt, dem Raume (Epik) und der Zeit (Dramatik).

Erstes Hauptstück: Begriff und Umkreis von Lyrik, Didaktik, Epik und Dramatik.

§ 5. (6.) I. **Lyrik. Die lyrische Poesie** ist die Poesie des subjektiven Gefühls. Sie entfaltet die Summe der Empfindungen. Daher darf man von einer Lyrik der Freude, der Trauer, des hohen Seelenschwungs reden. Das Erlebnis tritt vor der Gewalt der dichterischen Stimmung zurück und verhält sich zu derselben, wie der Draht zu der ihn durchzuckenden Elektrizität.

§ 6. (7). **Die Stoffe der Lyrik** sind so mannigfach als die Empfindungen und die subjektiven Auffassungen. Sie entblühen der individuellen Behandlungsweise des Dichters. Auen, Blumen, Wälder, Tiere, alles ist Echo der Gefühle des Lyrikers. „Die Welt ist so groß und das Reich des Lebens so mannigfaltig, daß es an Anläufen zu Gedichten nie fehlen wird. Aber es müssen alles Gelegenheitsgedichte sein. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte; sie sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden.“ (Goethe.)

§ 7. (9.) **Anforderung an den Lyriker.** Wir verlangen von ihm die höchste Geistes- und Herzensbildung und die Befähigung richtigster Anschauung und reinster Empfindung. „Es ist nicht genug, Empfindung mit erhöhten Farben zu schildern, man muß erhöht empfinden. Begeisterung allein genügt nicht, man fordert die Begeisterung eines gebildeten Geistes. Alles, was der Dichter geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Mit- und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren.“ (Schiller.)

§ 8. (12.) **Von dem Stil der oratorischen Prosa unterscheidet sich der Stil der Lyrik** dadurch, daß er nicht das Verstandesmäßige aufsucht, vielmehr Erregung des Gefühls. Daher begnügt sich die Lyrik nicht mit der monotonen Wiederkehr gleicher Rhythmen, wie Epos und Drama: die wechselnde Empfindung verlangt Mannigfaltigkeit in Verstakten, Versen, Strophen 2c.

§ 9. (13.) II. **Didaktik. Die didaktische Poesie ist subjektive Poesie wie die Lyrik.** Sie will Wahrheiten der schönen Form vermählen. Von der Lyrik des Gefühls unterscheidet sie sich dadurch, daß bei ihr die Erregung des Gefühls keine unmittelbar diktierte ist, daß vielmehr die Erhebung auf den Gedanken sich gründet. In diesem Sinn ist die Didaktik als **Verstandeslyrik** aufzufassen: als **Gedankenlyrik.** Jene sog. Didaktik, bei welcher sich das Lehrhafte in den Vordergrund drängt, und die das Ergebnis des Wissens und der Spekulation lediglich in Reime bringt, fällt als prosaische, nüchterne Reimerei aus der Poesie heraus.

§ 10. (14.) **Schiller und Rückert sind die eigentlichen Begründer einer echten didaktischen Poesie** in dem hohen Sinne, den unsere „Deutsche Poetik" (II. 20) proklamiert. Nach ihrem Vorgang muß das Wesen der didaktischen Poesie für die Folge darin bestehen, das Abstrakte in konkreter Form zu geben, um Wahrheiten und Ideen bessern Eingang und Dauer zu verschaffen. Jenes Abstrakte soll geist- und gemütreich sein, diese Form schön und gediegen! Der durch die dichterisch-schöpferische Phantasie bestrahlte Gedanke muß durch das Medium des Herzens verklärt werden und im Gefühle aufgehen: **die schöne Form muß** den tiefen **Inhalt decken!**

Man vgl. Schillers „Künstler", diese Aesthetik in der Poesie, ferner seine Glocke, „Die Ideale", „Würde der Frauen", „Macht des Gesangs" 2c., endlich Rückerts „Die Weisheit des Brahmanen!"

§ 11. (16.) III. **Epik. Die epische Poesie** hat ihren Namen vom griechischen Worte „Epos" (das Gesagte, das Wort, die Erzählung). Sie ist die dichterische Erzählung des Geschehenen, des Erlebten oder auch des sagenhaft Erdichteten. Epische Poesie und erzählende Poesie sind somit gleichbedeutend.

§ 12. (17.) **Der Epiker** soll malend schildern und so erzählen, „als ob er selber dabei war oder es hörte." Er soll die Entwickelung, Verwickelung und Lösung aus den Charakteren hervorgehen lassen. Dabei soll er merklich hinter seinen Helden zurücktreten, so daß man seine leitende Hand nicht erkennt.

§ 13. (20.) IV. **Dramatik. Die dramatische Poesie** ist die Poesie der sich mälig entfaltenden Handlung oder des in

Bewegung begriffenen Werdens. Anstatt Erzählung des Geschehenen — wie das Epos, bringt das Drama die Begebenheit als Handlung in dialogischer Form zur Darstellung auf der Bühne.

§ 14. (21.) **Handlung und Fabel im Drama.** Die unmittelbar vor den Augen des Zuschauers sich abspielende Begebenheit ist die Handlung. Fabel ist die noch nicht zur Darstellung reife, vom Dichter künstlerisch zu gestaltende Begebenheit.

§ 15. (22.) **Das lyrische und epische Element im Drama. Episoden.** In den besten Dramen finden sich lyrische und epische Partieen (z. B. im „Tell" das Alpenjäger- und Fischerlied, die Erzählung vom Ursprung der Schweizer). Ein Fehler ist es, wenn das lyrische und epische Element den Fortschritt der Handlung hemmt, anstatt ihn zu fördern. **Episoden,** d. i. Einschaltungen und Zwischenhandlungen, welche zur Motivierung oder zum Schmuck dienen, können — sofern sie den Fluß der Handlung nicht stören — zu lebendig erläuternden Situationsbildchen werden. Sie bieten Gelegenheit, einen Grundzug, eine Eigenart des Helden, eine interessante Gestaltung der Nebenfiguren auszuführen. (Vgl. die Liebesepisode (Max und Thekla) im „Wallenstein", oder Hamlets Unterhaltung mit Schauspielern und Hofleuten, die Totengräberscene rc.)

§ 16. (23.) **Anforderungen an die Handlung.** 1) Einheit. Man versteht darunter das Hinstreben sämtlicher Teile des Dramas nach einem gemeinsamen letzten Ziele der Handlung. Ein Drama kann anfänglich mehrere Handlungen haben; aber diese müssen wie convergierende Bahnen einander immer näher rücken, um sich schließlich der Haupthandlung zu vermählen. (Vgl. Shakespeares „Kaufmann von Venedig", wo ein Liebesabenteuer und eine Rechtssache sich neben einander hinspinnen; ferner Schillers „Tell", wo drei Handlungen neben einander herlaufen.)

2. Wahrscheinlichkeit. Wenn Riesen, Elfen, Zwerge auf unserer Bühne erscheinen, so stört dies die Wahrscheinlichkeit nicht, da diese Gestalten im Volksglauben Teil an menschlicher Empfindung haben. Aber wenn sich Ungeheuerlichkeiten und Unmöglichkeiten breit machen, die jeder Gebildete belächelt (z. B. das Schießen mit Kanonen zur Zeit der Kreuzzüge), so verstößt dies gegen die Wahrscheinlichkeit.

3. Wichtig, bedeutungsvoll ist die Handlung, wenn

sie das Interesse aller Edlen wachzurufen vermag. Demnach muß sie solche Begebenheiten wählen, die einer großen Idee Ausdruck zu leihen vermögen.

§ 17. (24.) **Die Aristotelische Forderung an das Drama.** Aristoteles verlangte Einheit der Handlung, des Ortes und der Zeit. Dies war selbstverständlich, da die Handlung ohne Unterbrechung vor den Augen des Zuschauers sich abspielte und der Chor die Bühne nie verließ. Die Zeit der Handlung durfte einen Sonnenlauf nicht überschreiten und der Ort (wenigstens bei der Genossenschaft des Sophokles) in der Regel nicht wechseln. Die sogenannte klassische Schule der Franzosen hielt an der Aristotelischen Forderung aus gewohnter Pedanterie fest. Aber die Täuschung sollte doch nur so weit gehen, als es das Prinzip des Schönen gestattet. Wir Deutsche haben Vertrauen in die geistigen Fähigkeiten des Zuschauers und genehmigen lediglich die Einheit der Handlung. Immerhin soll die Verletzung der Einheit der Zeit nicht so weit gehen, wie — um ein Beispiel anzuführen — in der „Eva" von Rich. Voß, deren 2. Aufzug vier Jahre später spielt als der erste, der 5. gar acht Jahre später.

§ 18. (25.) **Die handelnden Personen** (Charaktere) sind die Träger der Handlung. Die handelnde Person, um deren Geschick sich alles dreht, ist der **Held.** Ihm gegenüber sind die übrigen Personen **Nebenpersonen.** Statisten heißen sie, wenn sie als stumme Teilnehmer für irgend einen besonderen Zweck auf der Bühne stehen.

§ 19. (26.) **Stoff des Dramas.** Dieser kann der Sage, der Geschichte, dem Familienleben, dichterischen Arbeiten (einer Novelle, einem Romane 2c.) entlehnt sein. In vielen Fällen entstammt er der freien Erfindung des Dichters.

§ 20. (27.) **Idee des Dramas, Idealisieren.** Der Dichter muß von dem zu bearbeitenden rohen Stoff alles Nebensächliche losschälen, er muß ihn zu einem einheitlichen Gefüge mit festem Ziel gestalten. Diese von ihm geschaffene Einheit und dieses Ziel ist **die Idee des Dramas.** Das Geschäft der künstlerischen Umbildung nennt man **Idealisieren** des Stoffs. Die Personen des Dichters — im Gegensatz zu ihren Stoffbildern — sind die **Ideale.** (Vgl. den geschichtlichen und den Schillerschen Wallenstein.)

§ 21. (28.) **Von Tendenz des Dramas** spricht man, wenn es der schwebenden Idee der Gegenwart (der Zeitidee) Ausdruck leiht. Das **Tendenzdrama** wird soziale oder politische Konflikte wählen, nicht aber einfach menschliche. (Lessing verband im „Nathan“ die Zeitidee mit der Weltidee.)

§ 22. (29). **Das Motivieren.** Alle überraschenden Ereignisse in der Handlung des Dramas müssen vorbereitet und erklärt werden, um nicht die Wahrscheinlichkeit missen zu lassen. Man nennt dies **Motivieren.** (Vgl., wie Shakespeare durch seine Motivierung eine Novellette zur Tragödie „Romeo und Julia“ erhebt. Beispielsweise führt er die übermütigen Genossen des Romeo ein, um die Schwermut desselben zu **motivieren;** er schafft die Masken- und die Balkonscene, um die Zuneigung begreiflich zu machen 2c.)

§ 23. (30.) **Dreiteilung der Handlung.** Der erste Abschnitt des Dramas ist **Aktion:** Hindrängen zur entscheidenden That; der zweite ist **Reaktion,** d. i. Zurückwirken des Thuns auf den Helden; der dritte **Umkehr, Untergang.**

§ 24. (31.) **Die Dreiteilung bei den alten Griechen** ist für die Teile unseres deutschen Dramas nicht mehr maßgebend.

§ 25. (32.) **Ein Drama von fünf Akten hat bei uns beispielsweise folgende Gliederung: Der 1. Akt bietet die Exposition,** d. h. mit der Vorbereitung und Begründung der Handlung das aufregende Moment; **der 2. Akt die Steigerung;** die Absichten und Pläne der Handelnden durchkreuzen sich, die Verwickelung **(Kollision)** wird klarer eingeleitet, es beginnt die eigentliche Handlung; **der 3. Akt den Höhepunkt;** es schürzt sich der sogenannte dramatische Knoten; **der 4. Akt die Peripetie,** d. i. Umschlag der Geschicke; **der 5. Akt die Katastrophe,** Lösung des Knotens als Kardinalantwort des Ganzen: Der Held siegt oder er unterliegt. Nur ausnahmsweise hat ein Drama auch noch **Prolog** und **Epilog,** z. B. bei festlichen Gelegenheiten zur Einleitung oder zum Abschluß. Bei Dramen von geringer Ausdehnung treten Exposition, Kollision, Peripetie und Katastrophe enger zusammen.

§ 26. (36.) **Auftritt, Scene.** Jedes Erscheinen einer Person auf der Bühne ist als **„Auftritt“** zu bezeichnen. Das Wort **Scene** bedeutet ebenso den Auftritt, wie den Bühnenraum. Die

Veränderung der Bühne ergiebt daher auch die Veränderung der Scene. Man bezeichnet die Scenen als Monologscenen, Dialogscenen, Botenscenen, Liebesscenen, Ensemblescenen, Volksscenen 2c.

§ 27. (37.) **Monolog, Dialog.** Der Monolog (Einzelrede) soll einen Blick in den Gemütszustand des Handelnden ermöglichen. Der Dialog (Zwiegespräch der Handelnden), der nicht selten zur antithetischen geflügelten Wechselrede (Stichomythie I. § 35.) wird, enthüllt Ursache und Absicht der Handlung.

§ 28. (38.) **Sprache und Ausdrucksform.** Aufgabe der dichterischen Sprache im Drama ist harmonische Vereinigung der inneren Wahrheit mit der Schönheit des Ausdrucks. Shakespeare läßt Personen aus niederen Ständen in Prosa sprechen, den Personen höherer Stände leiht er Verse. Das Stilgefühl muß entscheiden, ob der Dichter ungebundene oder gebundene Rede zu wählen hat. Für Volksschauspiele, Komödien, Possen ist Prosa am Platze; historische Dramen, in denen verstorbene Personen unser modernes Deutsch sprechen, verlangen rhythmische Form.

§ 29. (39.) **Anforderung an den dramatischen Dichter.** Will der Dichter nicht epischen Stoff in dramatischer Form geben, so muß er gute Muster studieren, einen „Julius Cäsar“, „Romeo und Julia“, „Richard III.“, „Coriolan“; ferner die Schöpfungen Calderons, Lessings, Schillers, Goethes, Kleists u. a. Er wird auf diese Weise Einblick in die Methode der Charakterbildung, Darstellung der Leidenschaft und der Seelenvorgänge erhalten und — falls ihm wahrhaft gebildete Phantasie eigen ist — jene poetische Kraft gewinnen, welche in den Thaten des Helden Sitte und Handlungsweise der Nation zur Anschauung bringt.

§ 30. (44.) V. **Uebergangsformen der poetischen Gattungen.** Neben den rein lyrischen, didaktischen, epischen und dramatischen Dichtungen giebt es solche, bei welchen verschiedene Dichtungselemente in einander überfließen. Lyrisch-episch ist z. B. eine Dichtung, wenn der Gefühlsausdruck mit Erzählung oder Beschreibung verbunden ist (z. B. Uhlands „Des Sängers Fluch“); lyrisch-didaktisch ist ein Gedicht, dessen Gefühlsausdruck sich mit belehrender Tendenz verbindet (z. B. Schillers „Lied von der Glocke“); lyrisch-dramatisch ist eine Dichtung, wenn das Gefühl in Gesprächsform zum Ausdruck gelangt (z. B. Rückerts „Bienengesumm“) 2c.

Zweites Hauptstück: Die lyrischen Dichtungen.

1. Formen ruhiger Empfindung.

§ 31. (49.) **Das Lied.** Jedes lyrische, ein sanftes Gefühl darstellende Gedicht, dessen eigentliche Bestimmung ist, gesungen zu werden, nennt man Lied.

Die ursprünglichste Form des Liedes war **das Volkslied.** Ihm stellt sich das **Kunstlied** gegenüber, welches zuerst Minnelied war, dann Meistersängerlied wurde. Luther pflegte das geistliche Lied, Opitz gab uns das Sprachlied — im Gegensatz zum Singlied. Goethe, Schiller, Heine hoben das Lied auf die höchste Stufe.

§ 32. (51.) **Volkslieder** nennt man jene lyrischen nnd lyrisch-epischen Lieder in schlichter Form und in kindlich naivem Tone, welche der Naturpoesie entstammten und das gemeinsame Eigentum des gesamten Volks in seinem ursprünglichen Naturzustande waren: Landsknechtslieder, Jägerlieder, Trinklieder, Berglieder ꝛc., die mit der Melodie unauflöslich verbunden sind. Als ungekünstelter Ausdruck des Naturgefühls sind sie anscheinend voll Lücken und Sprünge, knapp und abgerissen. Waldfrische ist ihr Charakter, eine allgemein bekannte Begebenheit (Volksinteresse und Volksempfindung weckend) ihr Inhalt. Sie erfreuen und erfrischen unmittelbar wie ein Strauß von Feldblumen. Es ist der Duft der Innigkeit des lauteren, grundguten Herzens, der aus ihnen entgegenatmet.

Es giebt edle und gewöhnliche (niedere) Volkslieder. Während letztere als „Gassenhauer" und Drehorgellieder die Stimmung des niederen Volkes in seiner Unbildung widerspiegeln, sind die ersteren Ausfluß des lebendigen Sprachgeistes und der poetischen Kraft der Nation. Das ganze Volk sang, veränderte oder ergänzte sie. Nur in einzelnen Fällen wurde der Dichter bekannt (z. B. „Aennchen von Tharau" von Dach; bei „Steh' ich in finst'rer Mitternacht" von Hauff). Selten erfuhr man mehr vom Verfasser, als daß er Jäger, fahrender Schüler, Landsknecht oder „ein guter Geselle" war.

§ 33. (53.) **Das Volkslied als Naturpoesie** kannte nur den Sinnton und erschien daher dem Schulmetriker plan- und regellos. Dennoch blieb es der Träger des deutschen Accents.

Einen Gegensatz zum Volkslied bildet das **volkstümliche Kunstlied** als Ausdruck zielbewußten dichterischen Schaffens.

§ 34. (54.) **Geheimnisse im Bau des Volksliedes.** Alle Volkslieder sehen sich ähnlich. Eine Eigenart ihres Baues sind die Anklänge an lieb gewordene, volkstümliche Wendungen, Wiederholungen u. s. w.

Beispiele von Gemeinsamem.

1. Wiederholung einzelner Wörter:

a. Es ging ein Knab' spazieren, spazieren wohl in den Wald.
b. Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag.

2. Wiederholung der Frageform:

a. Was zog er aus seiner Tasche?
b. Was zog er ab vom Finger?
c. Was zog er von dem Finger sein?

3. Wiederholung der Anredeform:

a. O Mutter, liebe Mutter mein.
b. O Reitknecht, lieber Reitknecht mein.

4. Wiederholung ganzer Teile:

a. Es reiten drei Reiter zu München hinaus,
Sie reiten wohl vor der Bernauerin Haus:
Bernauerin, bist du drinnen?
b. Es ritten drei Reiter zum Thore hinaus,
Sie ritten dem Muschelbecken vor sein eigen Haus:
Muschelbeck, bist du drinnen?

§ 35. (55.) **Einteilung der Volkslieder:**

a. ernste Volkslieder, die von Liebe, Trennung, Wiedersehen, vom Wandern, von der Natur u. s. w. handeln,

b. heitere, von Wein, Geselligkeit und Spott übersprudelnde,

c. historische, wie: „Prinz Eugenius, der edle Ritter;" „Andreas Hofer" u. s. w.

§ 36. (57.) **Das geistliche Volkslied.** Die Reformation schuf es. Gewaltig war seine Wirkung. Man benutzte mehrfach die Form beliebter weltlicher Volkslieder, um geistlichen Inhalt in diese zu gießen. Beispielsweise änderte man: „Innsbruck, ich muß dich lassen" in „O Welt, ich muß dich lassen". Oder „Den liebsten Buhlen, den ich han, der ist mit Reifen bunden" in „Den liebsten Herren, den ich han, der ist mit Lieb gebunden" u. s. w.

§ 37. (58.) **Geschichtliches** über das Volkslied. Die meisten Volkslieder verdanken wir dem lebensfrischen Geiste unseres Volkes im Zeitalter der Reformation, ferner dem Wiedererwachen des deutschen Nationalgeistes unter Friedrich dem Großen, sowie zur Zeit der Befreiungskriege.

Schon bei Beginn des Minnesangs war das Volkslied die Wurzel, aus welcher das Kunstgedicht hervorsproß. Im 17. Jahrhundert fing man an, das Volkslied für roh und unschön zu halten, bis Herders Sammlung, sowie jene von Uhland u. s. w. es aufs neue zu Ehren brachten.

Das Kunstlied und seine Formen.

§ 38. (62.) **Das Vaterlandslied und das Bardiët.** Das Vaterlandslied entsprang und entspringt der Begeisterung und der Liebe fürs Vaterland. Es preist die Freiheit und die Selbständigkeit des Volks, und es feiert die Männer, die zum Wohl desselben beigetragen haben. Machtvoll entfaltete sich das Vaterlandslied in den Kriegen gegen Napoleon I., sowie 1870—71, als gegnerischer Uebermut zum Kriege zwang. Unterarten des eigentlichen Vaterlandsliedes (z. B. „Was ist des Deutschen Vaterland") sind das Freiheitslied (z. B. „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los" von Körner), das nationale Heldenlied (z. B. das zum Volkslied gewordene „Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus!" von Arndt), das Schlachtenlied oder das Soldatenlied (z. B. „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd" von Schiller).

Klopstock bereicherte unsere Litteratur durch das **Bardiët,** ein Kriegslied, dessen Inhalt der Bardenzeit entstammt, oder das doch so gedichtet ist, daß man es für einen Bardensang halten könnte.

§ 39. (63.) **Das Naturlied** ist dem Gefühl für das Ländliche, für das Idyllische, für die Natur entblüht. Der Dichter ist nicht allein deshalb Naturdichter, weil die Natur den vorwiegenden Stoff seiner Gedichte bietet, weil er die Erde, das Meer, den Aether, die Flüsse und die Bäume besingt, sondern deshalb, weil die Versöhnung und Vermählung der Natur mit dem Geiste sein künstlerisches Ziel bildet.

Beispiele: Kleists „Letztes Lied", Goethes „An den Mond", Lenaus „Schilflieder", Heines „Fichtenbaum und Palme", Geibels „Im April".

§ 40. (64.) **Minne- oder Liebeslied** (Erotisches Lied). Es ist der Spiegel der keuschen Liebeseinfalt in ihrer sonnigen Klarheit. Muster des Liebeslieds liefert Rückerts „Liebesfrühling“, Chamissos „Frauenliebe und -Leben“ rc.

§ 41. (65.) **Das komische Lied** hat einen erheiternden Gegenstand zum Stoff. Bei aller Munterkeit und Ausgelassenheit muß es sich in den Grenzen des feinen Taktes halten, wenn es nicht „Bänkelsängerlied“ sein soll. Beispiele: „Ein lust'ger Musikante“ von Geibel; „Als Noah aus dem Kasten war“ von Kopisch; „Die Teutoburger Schlacht“ von Scheffel.

§ 42. (66.) **Das gesellige Lied** ist der Freundschaft, der Freude und den Vergnügungen des gesellschaftlichen Lebens gewidmet. Daher ist es Gelegenheitsgedicht im besten Sinne. Geburtstags-, Tauf- und Hochzeitslieder, Wanderlieder, Weinlieder u. s. w. sind gesellige Lieder. Beispiel: Goethes „Mich ergreift, ich weiß nicht wie“ u. s. w. Das feine, einfache, leichte, naive, anmutige und sangbare gesellige Lied, das im Geiste Anakreons Liebe, Wein und Lebensgenuß besingt, heißt **Anakreontisches Lied.** Beispiele: Gleims „Lieder nach dem Anakreon“. Kurze Trinklieder, improvisierte, einstrophige Gedichte für Gastmähler und dergleichen nennt man **Skolien.** Hiezu gehören die einstrophigen Rundgesänge und Trinksprüche.

§ 43. (67.) **Elegisches Lied.** Es läßt sanfte, sehnsuchtatmende Weisen erklingen (z. B. ruhige Klagen über entschwundenes Glück). Die Wehmut gehört nicht unbedingt zum Wesen des elegischen Liedes, obwohl dieses eine zartwehmütige Art der Auffassung begünstigt. Das elegische Lied unterscheidet sich von der Elegie mit ihrem heroischen Aufschwung. Letztere läßt reflektierende Ueberlegung und Betrachtung zu, streift also an das Gebiet der Didaktik, während das elegische Lied der Ausdruck reiner Lyrik ist. Beispiele: Uhland „Die Kapelle“; Heine „Ich hab' im Traum geweinet“; Feuchtersleben „Es ist bestimmt in Gottes Rat“.

§ 44. (68.) **Idyllisches Lied.** Es bildet den Gegensatz zum elegischen. Heitere, frohe, hoffnungsreiche Stimmung ist sein Charakter. Der Winter ist bei ihm die Voraussetzung des Frühlings; der Tod bringt das Wiedersehen, der Schmerz die Freude. Beispiele: P. A. Wolffs Morgenlied („Die Sonn' erwacht!“), Uhlands „Frühlingsahnung“ u. s. w.

§ 45. (69.) **Geistliches Lied** (Andächtiges Lied). Es heißt religiöses Lied, sofern es gottergebenes Gefühl im Hause, wie in der Natur äußert, oder sofern es einen religiösen Gegenstand besingt, sich mit andächtigen Gefühlen, der Liebe zu Gott rc. beschäftigt. Beispiel: „Wer hat dich, du schöner Wald" von Eichendorff.

Kirchenlied heißt das geistliche Lied, wenn es in Sprache und Gedanken bestimmte Beziehungen auf die kirchlichen Glaubenssätze und den Kultus eines bestimmten kirchlichen Bekenntnisses nimmt. In dieser Hinsicht ist es ein geistliches Volkslied, das in die Volksgesangbücher kam, weil es das christliche Gesamtbewußtsein befriedigte. Sein ursprünglicher Zweck war, dem Kirchengebrauch zu dienen, den Glauben zu beleben. Knüpft es an das Leben Jesu an, so wird es episch-lyrisch. Verfolgt es dogmatische oder moralische Tendenzen, so wird es lyrisch-didaktisch u. s. w. Der Begründer des Kirchenlieds ist Luther; er setzte es an die Stelle des lateinischen Hymnus. Von seinen 38 Kirchenliedern sind mehrere zu religiösen Volksliedern geworden, z. B. „Ein' veste Burg ist unser Gott"; „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" u. s. w. Eine neue Blütenperiode des Kirchenlieds führte Paul Gerhardt herbei. Er wußte das persönliche Gefühlsleben mit dem Gemeindebewußtsein zu vereinen. Im Gegensatz zu ihm verlangte Gellert ein bewußtes Zurückgehen auf die hebräische Lyrik. Die Kirchenlieder zerfallen in Buß-, Dank-, Trost-, Gebet-, Lob-, Glaubens- und Bekenntnislieder.

2. Lyrik der Begeisterung.

§ 46. (70.) **In seinem höchsten Aufschwung wird das Lied zur Ode und zum Dithyrambus, das geistliche Lied zur Hymne oder auch zur lyrischen Rhapsodie, das elegische Lied zur Elegie.** Die Formen ruhiger Empfindung eignen sich für jeden Stand und für jeden Bildungsgrad, die Formen des höheren Aufschwungs setzen gebildete Kreise voraus. Während das Lied einfache Formen und Bilder liebt, gefällt sich die Lyrik der Begeisterung in kühnen Metaphern und in berechnetem, künstlerisch gewundenem Bau, der sich nicht selten antiker Metren und des antiken Rhythmus bedient. Man vgl. Goethes „Winter" mit Klopstocks „Eislauf"

oder Schenkendorfs Lied „Die Muttersprache“ mit Klopstocks Ode „Unsere Sprache“.

§ 47. (71.) **Die Ode** ist ein lyrisches Gedicht, welches die höchsten Ideale in begeisterter Erregung dichterischer Empfindung besingt. Ihr Charakter ist a. das Erhabene (z. B. das Naturerhabene in Schillers Ode: „Die Größe der Welt“), b. das erregte Gefühl, c. die schwungvolle Sprache und der Metapherschmuck, d. der kunstvolle, meist antike Strophenbau (Odenmaße). Sie kann Fürsten, Helden, Denker, Dichter, die Natur, ja auch die Gottheit besingen. Die Erhabenheit des Inhalts macht es unmöglich, daß der Dichter denselben in sich hineinziehe und in sein Gefühlsleben umsetze, vielmehr singt der bewegte, begeisterungtrunkene Lyriker zu seinem erhabenen Gegenstande empor. Dies ist auch in der Hymne der Fall. Aber man schränkt doch den Begriff Ode ein, **indem man Oden jene Gedichte nennt, welche mit höherem Schwung Menschen und Personifikationen feiern, hingegen Hymnen jene Oden, deren Gegenstand das Allerhöchste — die Gottheit — ist.** Beispiele der Ode: Schillers „Das Ideal und das Leben“, „Die Macht des Gesangs“.

§ 48. (72.) **Die lyrische Rhapsodie ist ein odenartiges Gedicht,** das dem Inhalt nach als Bruchstück erscheint. Sie sucht in einer freieren Form ihren Gegenstand von der subjektiv fühlenden schönen Seite oft mit dithyrambischen Zügen darzustellen. Beispiele: Goethes „Ganymed“, Heines „Nordseebilder“.

§ 49. (73.) **Hymnus.** Eine religiöse, dem Preise der Gottheit gewidmete Ode, ein erhabener Lobgesang auf Gott, Christus, die Naturmächte oder auf irdische, gleich Göttern gefeierte Personen wird **Hymne** genannt. Diese stimmt im Bau mit der Ode überein und unterscheidet sich — wie § 47 erwähnt — nur dadurch von der letzteren, daß ihre Stoffe meist dem religiösen Gebiete angehören. Wollte man die Oden in philosophische, heroische und religiöse einteilen, so wäre die Hymne die religiöse Ode. Beispiele: Kleists „Die Größe Gottes“, Schillers „Das eleusische Fest“.

§ 50. (74.) **Dithyrambus.** Wie das ruhige Lied in der schwungvollen Ode oder das geistliche Lied in der feierlichen Hymne eine höhere Form besitzt, so das gesellige Lied in dem feurigen Dithyrambus, in welchem Empfindung

und Ausdruck in Bezug auf gesellige Freude, Wein und Liebe eine gleichsam trunken-schwärmerische, poetische Erregung annehmen. Im Gegensatz zur Hymne ist es die irdische Wonne, welche in der Dithyrambe den Dichter fast trunken macht, obwohl ihr Stoff nicht ausschließlich dem Zechen und dem irdischen Genuß entnommen zu sein braucht. Die schönste Dithyrambe ist Schillers „Lied an die Freude".

§ 51. (75.) **Die Elegie** ist eine Art höchstbegeisterten elegischen Liedes, ein Gedicht, welches in höherem Schwung einherschreitet, als das gemütsinnige, ruhige, elegische Lied, dabei aber auch dem sinnenden Verweilen, dem betrachtenden, reflektierenden Beschauen Raum gestattet (vgl. § 43). Ihr Charakter ist hochflutendes Wehmutsgefühl, süße, tiefe, ungestillte Sehnsucht, schwärmerischer Tiefsinn der Liebe, schmelzende Klage. Die Griechen wählten zum Elegos das elegische Distichon, das auch auf die deutsche Elegie überging. Für uns ist die Form des Distichons kein wesentliches Erfordernis. Wir begegnen allen Strophenformen, z. B. der Kanzone in Zedlitz' „Totenkränzen", dem Alexandriner in Geibels „Welt und Einsamkeit", dem Sonett in Rückerts „Agnes' Totenfeier". Eine unserer besten Elegien ist Schillers „Spaziergang", der in dem Gedanken gipfelt, daß die Menschheit in der Rückkehr zur unveränderlichen Natur ihr Heil finden werde.

§ 52. (76.) **Nänien sind Lobgedichte zu Ehren Verstorbener**, kleine Klagelieder, kleine Elegien. Sie können sogar etwas Unbedeutendes zum Gegenstand nehmen, indem sie beispielsweise ein Tierchen beklagen. Vgl. Ramlers Nänien auf den Tod einer Wachtel, sowie auf den einer Nachtigall. Schiller setzt einmal die Ueberschrift Nänie für Elegie. Beispiel: Nänie von Schiller („Auch das Schöne muß sterben" 2c.)

Drittes Hauptstück: Die didaktischen Dichtungen.

§ 53. (78.) **Einteilungsprinzip.** 1) Symbolische Didaktik, welche einen Gedanken, eine Idee in einem Bilde versinnlicht, 2) Didaktik mit besonderer Tendenz, in welcher der Dichter durch Feinheit des Witzes und Humors zu wirken sucht, 3) eigentliche Didaktik, welche Lehren, Ideen, Gedanken unverblümt darlegt.

1. Symbolische Didaktik.

§ 54. (79.) **Fabel.** Eine kurze, einfache, erdichtete Erzählung, welche sprachunfähige Geschöpfe oder auch leblose Gegenstände sprechend und handelnd einführt, um dem Menschen sein eigenes Bild vorzuhalten oder einen Erfahrungssatz aus dem Gebiete der Sittlichkeit zu versinnlichen, heißt Fabel. Das, was die Fabel lehrt, ist ihre Moral oder Nutzanwendung, die man oft der Fabel anhängte und Epimythium nannte. Im Mittelalter hieß man die Fabel Bispel. Der Vater der Fabel ist Aesop. Lessing stellte die äsopische Fabel als Muster auf. Fröhlich († 1865) legte das moralisierende Moment in die Handlung und gab der Fabel poetische Form ohne Epimythium. Von vielen Fabeln blieb nur das Epimythium übrig, ein Rest, der zum Sprichwort werden konnte. Die metrische Form ist der prosaischen vorzuziehen. Beispiel einer Tiertafel a. mit Epimythium: „Ein Schäfchen kroch in dicke Hecken“ von Hagedorn, b. ohne Epimythium: „Zu der niedern Trauerweide“ von Fröhlich.

§ 55. (80.) **Parabel.** Sie ist eine Gleichniserzählung, welche bedeutungsvollere Wahrheiten vorführt und somit eine höhere Stufe einnimmt als die Fabel. (Vgl. das Gleichnis vom Säemann. Matth. 13, 3.) Für die Lehre der Fabel ist es gleichgiltig, ob das Tier ein Fuchs oder ein Wolf, ob der Baum eine Eiche oder ein Apfelbaum ist. Bei der Parabel jedoch besteht die Wirklichkeit menschlicher Verhältnisse, weshalb sie nur ausnahmsweise Tiere einführt und auch hier nur edlere Tiere. Beispiel: „Es ging ein Mann im Syrerland“ (Rückert).

§ 56. (81.) **Paramythie.** Sie ist eine Art Parabel, in welcher mythische Wesen (Götter, Engel, übermenschliche Wesen) auftreten. Sie hat mit der Parabel gleiche Absicht, sofern sie sittliche und religiöse Wahrheiten zur Anschauung bringt. Ihre Benennung erhielt sie durch Herder. Beispiele: Goethe „Die Nektartropfen“, Herder „Das Kind der Sorge“.

§ 57. (82.) **Das Sinnbild** ist ein symbolisches Gedicht, welches keinen religiösen Charakter hat. Es drückt eine übersinnliche Wahrheit durch etwas Sichtbares aus.

Gleich der Allegorie (§ 58) bedeutet es etwas anderes, als es äußerlich darstellt. Doch unterscheidet es sich von der Allegorie dadurch, daß es nur **ein** Symbol für einen sinnlichen Gegenstand giebt, während die Allegorie **eine Reihe** Symbole zu einem Ganzen vereint. Beispiele: Rückert „Den Gärtnern" (Sinn: Die Erziehung darf die natürlichen Anlagen nicht hemmen); Schiller „Uebereinstimmung".

§ 58. (83.) **Die Allegorie** ist ein Gedicht, welches einen Gedanken unter einem Bilde vollständig durchführt (Beispiel: Schillers „Mädchen aus der Fremde"). Ebensowenig als der Tropus der „Allegorie" (I. § 24) nennt die Dichtungsart „Allegorie" den Gegenstand, den ihr Bild bezeichnet. Schiller sagt z. B. mit keiner Silbe, daß er mit seinem „Mädchen aus der Fremde" die Poesie meine. Herwegh verrät nicht, daß sein „Der beste Berg" der Erfinder der Buchdruckerkunst sei 2c.

§ 59. (84.) **Das Rätsel** ist ein allegorisches Gedicht, welches den zu erratenden Gegenstand umschreibend bezeichnet. Es gehört nur dann ins Gebiet der Poesie, wenn es Phantasie und Gemüt anzuregen vermag. Das Worträtsel giebt die wesentlichen Merkmale seines Gegenstandes an. Vgl. „Von Perlen baut sich eine Brücke" 2c. (Regenbogen, mit dem didaktischen Hintergrund: Man lernt Gott aus seinen Werken kennen.)

Die Charade oder das Silbenrätsel giebt zuerst die Bedeutung der Silben der Reihe nach an, um sodann das ganze Wort erraten zu lassen. Beispiele in Körners Rätselspielen.

Logogriph (Buchstabenrätsel). Ihm liegt ein Hauptwort zu Grunde, das durch Weglassung, Hinzusetzung, Vertauschung eines oder mehrerer Buchstaben stets einen andern Sinn erhält (z. B. Tasche — Asche, Hummel — Hammel — Himmel). Beispiele: Körner a. a. O.

Anagramm ist eine Buchstabenversetzung in einem oder in mehreren Wörtern, so daß ein anderes Wort oder ein anderer Satz entsteht. So z. B. kann aus Lampe — Ampel entstehen. Beispiel: Körner a. a. O.

Palindrom (Doppelrätsel) ist ein Wort, welches, rückwärts gelesen, ebenfalls ein Rätselwort ergiebt (z. B. Regen — Neger). Beispiel: Körners „Still empfangen im zarten Keime" u. s. w. mit der Lösung: Leben — Nebel.

Homonyme ist ein Rätsel, bei welchem das nämliche Wort einen Doppelsinn hat, z. B. Kiel und Kiel. Beispiel: Körner a. a. O.

2. Lehrgedichte mit besonderer Tendenz.

§ 60. (85.) **Satire.** Sie ist ein lehrhaftes Spottgedicht mit ethischem Ziele. Sie lobt mit Ironie, was tadelnswert ist, und umgekehrt. Der Humor des Dichters entfaltet sich häufig als schalkhafte Laune. Vgl. Lessing:

Die gute Galathee! Man sagt, sie schwärz' ihr Haar;
Da doch ihr Haar schon schwarz, als sie es kaufte, war.

Weiteres Beispiel: Goethes „Musen und Grazien in der Mark".

§ 61. (86.) **Travestie** ist ein Gedicht, welches den **ernsten, würdigen Stoff** oder **Inhalt** eines bekannten Gedichts der Hauptsache nach **beibehält**, aber die **Form ändert**, um durch Verwebung mit heiteren Beziehungen dem ernsten Stoff eine komische, meist karikierende Wendung zu geben. **Travestieren heißt: ein erhabenes Gedicht ins Lächerliche ziehen, es scherzhaft umformen.** Vgl. Blumauers „Travestierte Aeneis". Probe seiner Behandlung:

Schillers Originalgedicht nach Vergil:	Blumauers Travestie:
Und lauter, immer lauter hört man schon Des Brandes nahe Feuerflammen krachen.	Indessen brannt' es um und um, Und sieh, das Feuer reckte Zum Fenster schon die Zung' herein; Da fingen alle an zu schrei'n: „Sankt Florian errett uns!"

§ 62. (87.) **Parodie** ist die möglichst treue Nachahmung irgend eines bekannten Gedichts durch fremdartigen Stoff. Der Gegenstand ist meist ein niedrigerer. Vgl. auch § 36. Beispiel:

Schillers Original:	Röllers Parodie:
In einem Thal bei armen Hirten Erschien mit jedem jungen Jahr, Sobald die ersten Lerchen schwirrten, Ein Mädchen schön und wunderbar 2c.	In einer Stadt bei jungen Frauen Erscheint — nach jedem Mittagsmahl, Sowie der Kaffee sich läßt schauen, Ein geistig Wesen in dem Saal 2c.

§ 63. (89.) **Die ideale Gedankenlyrik.** Gedichte, die in der Mitte stehen zwischen dem lyrischen und dem didaktischen Gedicht, müssen ihrer lehrhaften Absicht und Bestimmung wegen zu den didaktischen gezählt werden. Sie prangen im Glanze einer schönen Sprache und entquellen gewissermaßen

dem denkenden Gefühl des Dichters. Viele sogenannte Idealgedichte Schillers, ferner Rückertsche Gedichte (z. B. „Die sterbende Blume") vereinigen poetische Reflexion mit schwunghafter Empfindung. Sie sind echte Poesie und bilden nur durch ihre Absicht einen bestimmten Gegensatz zur Gefühlslyrik. Beispiele: Schillers „Würde der Frauen", „Die Ideale".

§ 64. (90.) **Kulturhistorisches Gedicht.** Es ist ein Gedicht, welches die Schicksale der Menschen und deren Entwickelungsgang poetisch auffaßt und darstellt. Schiller ist der Vater dieser Form. Beispiele: „Die Künstler", „Der Spaziergang", „Das Lied von der Glocke".

§ 65. (91). **Sinngedicht oder Epigramm.** Es ist ein kurzes, treffendes, hauptsächlich witziges Gedicht, das bestimmt ist, ein allgemein Bekanntes zu loben oder zu tadeln, oder eine Anschauung in gedrungene Worte zu kleiden. Es besteht aus Vordersatz und Nachsatz (Thesis und Antithesis, — oder Exposition und Klausel). Der Nachsatz enthält die sogenannte Pointe oder den Treffpunkt. Man unterscheidet das Empfindungsepigramm und das didaktische Epigramm. Das Metrum des Epigramms war bei den Alten das elegische Distichon. Bei uns finden sich neben dem Distichon verschiedene Formen z. B. das Sonett (vgl. A. Mösers Sonette in „Schauen und Schaffen"), das Ritornell (Rückert) ꝛc. Beispiel:

Eigene Köpfe sind's, gleich sieht man's, denn wo sie geraten,
Ragen sie meist um den Kopf über die andern hinaus. (Leuthold.)

§ 66. (92.) **Die Priamel oder der Schnepper.** Diese Dichtungsform besteht aus einer Reihe kurzer, gar nicht zusammengehörig erscheinender Vordersätze, die zuletzt durch einen umfassenden Allgemeinbegriff verbunden werden. Der Name Priamel leitet sich von dem „präambulierenden" Vordersatz her, der Name Schnepper von dem „abschneppenden" Nachsatz. Beispiel:

Wer einen Raben will baden weiß
Und darauf legt seinen ganzen Fleiß,
Und an der Sonne Schnee will dörren,
Und allen Wind in einen Kasten sperren,
Und Unglück will tragen feil,
Und Narren binden an ein Seil,
Und einen Kahlen will beschern,
Der thut auch unnütz' Arbeit gern.

Eine eigenartige Priamelform findet sich in der Gedichtsammlung Herzog Ernsts II. von S. Coburg, bei welcher auf eine Reihe von Negationen ein die Rätsel lösender Doppelvers folgt. Beispiel:

Die Perle nicht,
Die hell Fortunas Haupt berührt;
Der Demant nicht,
Der rein der Schönen Locke ziert;
Die Sonne nicht,
Die goldnen Glanzes aufgezogen,
Und auch kein Stern
Am nächtlich heitern Himmelsbogen
So schön erscheint
Als jene Thräne, die der Mann geweint.

§ 67. (93.) **Xenien sind Epigramme**, die am Schlusse eine scharfe, satirische, unerwartete Wendung nehmen, z. B.

Im Auslegen seid frisch und munter!
Legt ihr's nicht aus, so legt was unter! (Goethe „Zahme Xenien").

§ 68. (94.) **Die Gnome** (Denkspruch), das kürzeste didaktische Gedicht, ist ein präzis ausgesprochener Gedanke, ein Sinnspruch, eine Klugheitsregel, ein Stammbuchvers. Während sich das Epigramm wie eine Aufschrift zu einem Gegenstande ausnimmt und nicht direkt zu belehren braucht, will die Gnome, die den epischen Vordersatz des Epigramms entbehrt, direkt belehren.

§ 69. (95.) **Poetische Epistel** ist ein Brief in Gedichtform mit didaktischer Tendenz. Sie teilt Gefühle und Gedanken in poetischer Form mit, so daß sie von der ganzen Menschheit mit Interesse gelesen werden kann. Die bedeutendste poetische Epistel der Römer ist Horazens Brief an die Pisonen, der den individuellen Charakter verleugnet und daher als besonderes Gedicht („de arte poëtica") aus der Briefsammlung ausgeschieden ist. (Vgl. die musterhaften Uebersetzungen Döderleins und Kaysers.) Die meisten poetischen Episteln unserer Litteratur bedienen sich langer, reimender Reihen. Beispiel: Rückerts Epistel an Stockmar, die also beginnt:

Höre, mein Arzt, womit mir zu helfen ist, hilf mir nur diesmal!

§ 70. (96.) **Heroide** ist eine lyrisch-didaktische, in erhabenem oder elegischem Tone gehaltene Epistel, in welcher der Dichter nicht in seinem Namen spricht, vielmehr eine historische, mythische oder fingierte Person reden läßt. Ovid ist der Begründer der

römischen Heroide. Seine Heroiden sind Briefe, die von berühmten Heroinen an ihre entfernten Geliebten gerichtet wurden. Beispiele: Popes Heroide „Heloise an Abälard" (von Bürger und Tiedge übersetzt); Wielands „Briefe Verstorbener an ihre noch lebenden Freunde" 2c.

§ 71. (97.) **Kurze lyrisch-didaktische Formen.** Sie lassen sich in keine der vorgeführten Gattungen einreihen, da in ihnen den Anforderungen an das religiöse, elegische, gesellige, epigrammatische Gedicht nicht genügt ist. Sie gehören zur lyrisch-didaktischen Gelegenheitspoesie und sinken oftmals zu dichterischen Spielereien herab (z. B. Aufgegebene Endreime).

§ 72. (98.) **Das wirkliche Lehrgedicht** enthält die poetische Darlegung von Wahrheiten oder die Ausführung von Stoffen, welche der Moral, der Kunst, der Religion, der Philosophie, dem Leben entstammen. Wenn im didaktischen Liede der Verstand durch das Gefühl in Schwingung versetzt wird, so äußert im wirklichen Lehrgedicht der Verstand in umgekehrter Weise seine anregende Wirkung auf Gefühl und Phantasie.

§ 73. (99.) **Großes Lehrgedicht** nennt man ein Dichtwerk, wenn es eine ganze Anzahl von lehrhaften Gedanken vereint. Es verhält sich zu den kurzen didaktischen Formen, wie sich etwa die Epopöe zum altepischen Liede verhält. Hauptforderung ist, daß es dem Gemüte wie der Einbildungskraft Rechnung trägt. Versifizierte Anweisungen und Abhandlungen (vgl. Tscharners „Regeln von der Wässerung der Aecker", Trillers „Pocken-Inokulation") sind aus dem Bereich der Poesie auszuscheiden. Beispiel des großen Lehrgedichts: Laienevangelium von Sallet, das aus 131 kleinen Lehrgedichten aufgebaut ist.

Viertes Hauptstück: Die epischen Dichtungen.

§ 74. (100.) **Einteilung der epischen Dichtungen.** Wir lassen uns hierbei von dem Inhalte leiten und unterscheiden demnach epische Gedichte, welche ihren Stoff

1. aus dem Leben der Wirklichkeit nehmen, also Erlebtes darstellen,
2. aus der Sagenwelt, also aus der Ueberlieferung schöpfen,
3. dem Leben nachbilden, also Erfundenes bieten.

1. Aus dem Leben der Wirklichkeit erblühende epische Gattungen.

§ 75. (101.) **Poetische Erzählung.** Sie ist eine Erzählung in rhythmischer Form, die durch Idealisierung ein höheres Interesse zu erwecken vermag. Alles Sagenhafte und Wunderbare ist bei ihr ausgeschlossen. Beispiel der humoristischen poetischen Erzählung: „Der Milchtopf" von Michaelis. Beispiel der ernsten poetischen: „Schwäbische Kunde" von Uhland.

§ 76. (102.) **Epische Rhapsodie** (= erzählende Rhapsodie) nennt man eine poetische Erzählung mit höherem Schwung und tieferer Begeisterung. Sie verhält sich zur poetischen Erzählung wie die Ode zum Liede. Daher kann man jede Romanze und jede Ballade mit diesem Namen bezeichnen, sofern eine solche (ähnlich Schillers Ballade „Graf von Habsburg") wie ein für sich allein bestehender Abschnitt einer größeren Heldensage erscheint. Beispiel: „Prinz Eugenius".

§ 77. (103.) **Die Idylle** (= das Idyll) ist eine poetische Erzählung, welche den glücklichen, von Schuld freien Zustand des ländlichen Lebens schildert, das schlichteinfache, glückliche Treiben der mit der Natur innig verkehrenden Menschen. Bilder aus dem Hirten-, Fischer-, Jäger-, Winzer- und Schäferleben liegen der Idylle am nächsten. Ziererei und höhere Lebensverfeinerung kennt sie nicht. Lange blieb das Idyll Schmuck anderer poetischer Gattungen, bis es sich losriß, um als Genrebild oder Stillleben Selbständigkeit zu erlangen. Das Versmaß ist gewöhnlich der Hexameter (z. B. Voß' „Der 70. Geburtstag", Mörikes „Wald-Idylle"); doch ist auch der jambische Viertakter angewendet worden (Tiedges „Minna"), ebenso der trochäische (J. G. Fischers „Der glückliche Knecht"). Eine der trefflichsten deutschen Idyllen bleibt H. von Kleists ganz im Geiste Theokrits gehaltene Dichtung „Schrecken im Bade".

§ 78. (104.) **Das beschreibende Gedicht** ist ein Gedicht, bei welchem der Dichter die Eigenschaften und Zustände seines Gegenstandes angiebt. Die poetische Beschreibung wird zur erzählenden Schilderung, die auch zuweilen dem Gefühlsausdruck Raum läßt. Muster: Kleists „Frühling", Freiligraths „Wüstenbilder".

2. Aus der Sagenwelt (der Ueberlieferung) schöpfende epische Gattungen.

§ 79. (105.) **Die Sage** ist eine poetische Erzählung, welche ihren Stoff aus der im Volksmunde fortlebenden, mehrfach gefärbten Ueberlieferung nimmt und somit keinen Anspruch auf Glaubwürdigkeit erhebt. Die Sagen sind älter als die geschriebene Geschichte, weshalb sich der Dichter alle möglichen Einschaltungen und Aenderungen gestatten kann.

Mehrere verwandte Sagen bilden einen **Sagenkreis,** z. B. der niederrheinische (dessen Held Siegfried ist), der burgundische (mit Günther als Helden), der ostgotische (Held: Dietrich von Bern), der ostdeutsche (Held: Etzel), der norddeutsche (König Hettel), der lombardische (König Rother), der fränkische (Karl der Große), der bretonisch-keltische (König Artus und seine Tafelrunde) u. s. w.

Beispiel ernster Sagen: „Die Riesen und die Zwerge" von Rückert. Beispiel humoristischer Sagen: „Die Weiber von Winsperg" von Chamisso.

§ 80. (106.) **Der Mythus** ist eine religiöse Sage: die symbolische Verdeutlichung einer religiösen Anschauung oder Idee. Seine Quelle ist häufig der wörtlich genommene Tropus (I. § 18), indem er ursprünglich die Fruchtbarkeit der Erde, die erwärmende Sonne 2c. nicht als etwas Zufälliges betrachtete, sondern als etwas von übersinnlichen Wesen Herrührendes. So entstand eine Göttersage. Die Wissenschaft von den Mythen der altheidnischen Völker, besonders der Griechen, bildet die Mythologie. Bestimmte Mythen können auch als Sagen aufgefaßt werden: von Mythen sprechen wir, wenn ein mit göttlicher Macht bekleidetes (mythisches) Wesen auftritt, von Sagen, wenn sie geschichtlich erscheinen, an einem bestimmten Ort spielen u. s. w. Beispiel: Bodenstedts „Hugin und Munin", Goethes „Prometheus".

§ 81. (107.) **Legende** nennt man diejenige poetische Erzählung, welche Heiligen- und Märtyrergeschichten aus den ersten Zeiten des Christentums oder kirchliche Ueberlieferungen und wunderbare, dem frommen Sagengebiete entstammte Begebenheiten poetisch darstellt. In den komischen Legenden (Schwänken) spielt nicht selten der Teufel eine hervorragende Rolle und zwar

als dummer, „betrogener" Teufel, wodurch er den Charakter des Schrecklichen verliert und zur komischen Figur wird. Beispiele der Legende: Herders „Rosen"; Goethes „Petrus und das Hufeisen".

§ 82. (108.) **Das Märchen.** Das Wort Märchen ist das Diminutivum vom mittelhochdeutschen Maere (Sage) und bedeutet kleine Sage oder die Sage für Kinder. Es ist eine von Einfalt und Naivetät durchhauchte Erzählung, welche das Natürliche mit dem Wunderbaren vereint und das Unmögliche möglich macht. Es erschließt das Reich der Wunder, in welchem der Mensch keinerlei Gesetze, keine Mühen, keine Not kennt — und der phantasieerzeugte Wunsch regiert. Wo die Mythe nicht mehr geglaubt wurde, ging sie in die Sage über, oder diese entäußerte sich — unter Beibehaltung der allgemein menschlichen Anschauungsform — alles Nationalen und wurde zum Märchen, in welchem neben Personen der wirklichen Welt Zauberer, Riesen, Hexen, Zwerge, Kobolde, Gnomen, Feen, Elfen ihr traumhaftes Spiel treiben. Das Märchen will lediglich anregen, unterhalten. In ihm herrscht Sonntagsstimmung. Dabei ist es optimistisch und ruht auf ethischer Grundlage, indem es die Guten belohnen, die Bösen bestrafen läßt. Man unterscheidet Feenmärchen, Volksmärchen, Hausmärchen, Kindermärchen. Das letztere kann ein Bildungsmittel für die Jugend sein, sofern es mit feinem Takt und poetischem Sinne gebildet ist. Des Märchens Urheimat ist der Orient. Nach Europa kam es aus Arabien (711). Die Troubadoure brachten es nach Frankreich. Von da gelangte es nach Deutschland, wo es vor 200 Jahren litterarischer Modeartikel wurde.

An Stelle der fremden Märchen traten 1782 durch Musäus das deutsche Volksmärchen, sowie durch die Gebrüder Grimm (1812) die zum Teile einer Bäuerin nacherzählten „Kinder- und Hausmärchen". Das poetische Märchen brachten die Romantiker und Rückert zur Blüte. Auf Wert und Bedeutung des Märchens machte zuerst der Geschichtsforscher Johannes von Müller aufmerksam. Doch darf wohl erst das Jahr 1822 als das Geburtsjahr der wissenschaftlichen Märchenkunde bezeichnet werden, da Grimm in diesem Jahre seinen Märchen wissenschaftliche Erläuterungen folgen ließ.

§ 83. (109.) **Romanze und Ballade.** (Unterscheidendes.) **Romanze** ist eine dem Süden entsprungene poetische

Erzählung im Geiste des romantischen Mittelalters (Beispiel: Schillers „Taucher"); **Ballade** dagegen ist eine dem nordischen Sagenkreise entreifte poetische Erzählung, weshalb sie nördlich ernsten, oft dämonisch-mysteriösen, tragischen Charakter trägt (Bürgers „Leonore", Goethes „Erlkönig"). Romanze und Ballade werden oft irrtümlich für verschiedene Namen einer und derselben Dichtungsgattung gehalten. Die Romanze entfernt sich durch ihre lyrischen Zuthaten von der poetischen Erzählung. Eine Romanzensammlung heißt im Spanischen und nunmehr auch bei uns **Romancero** (Heines „Romancero"). Eine Sammlung zusammengehöriger Romanzen, welche die Thaten eines gemeinschaftlichen Helden behandeln, heißt **Romanzencyklus** oder **Romanzenkranz** (vgl. Uhlands „Eberhard der Rauschebart").

§ 84. (110.) **Epos.** Man versteht darunter eine umfangreiche, großartige, erzählende Dichtung in metrischer Form, die ein bedeutsames, der Vergangenheit angehöriges Zeit- oder Weltbild bietet.

Der Mittelpunkt des Epos ist ein **Held.** Von ihm erhält es den Namen **Heldengedicht** oder **Epopöe,** welch letzteren Namen übrigens viele einseitig für Volksepos im Gegensatz zum Kunstepos anwenden. Dem Helden des Epos untergeordnet sind die Nebenpersonen: die sog. epischen Charaktere.

Die Haupthandlung des Epos bildet ein wichtiges Ereignis aus der Lebensgeschichte des Helden. Sie liebt verweilenden Gang: die sog. epische Breite. Dadurch begünstigt sie Nebenhandlungen, Schilderungen, Episoden.

§ 85. (111.) **Einteilung.** Wir unterscheiden a. **Volksepen** und b. **Kunstepen.** Sie verhalten sich wie das Volkslied zum Kunstlied.

§ 86. (112.) **Das Volksepos** (Nationalepos, Volksepopöe) ist jenes Epos, welches die durch Tradition liebgewordenen Ueberlieferungen aus sagenhafter Urgeschichte behandelt und national wichtige Interessen und Ziele erstrebt.

§ 87. (114.) **Bemerkenswertes über sämtliche Volksepen.**

1. Die Epen der Griechen werden wegen ihres heroischen Stoffes, wie wegen ihrer hochgediegenen Form und Sprache als die vollendetsten Muster aller Poesie angesehen, weshalb man sie kurzweg die **klassischen Epen** nennt.

2. Die geschichtliche Unterlage des indischen Mahâbhârata (des großen Bhârata) bildet die Eroberung der Gangesebene, wie die des späteren Râmâjana die früher fallende Verbreitung der Arier nach der südlichen Halbinsel.

3. Im 13. Jahrhundert (ca. 1210) entstand unser ernstes **Nibelungenepos**, welchem das weniger vollendete **Gudrunepos** gegenübersteht.

4. Durch die Entstehung der jüngsten Volksepen der Finnen (Kalewâla), der Esten (Kalewipoeg), der Lappen (Peivash-Parnéh) ist bewiesen, daß noch heutigen Tages die epischen Volkslieder zu Volksepen vereinigt werden können, sobald sich eine dichterische Hand hiezu findet.

§ 88. (116.) **Das Kunstepos** ist ein durch einen einzelnen Dichter nach bestimmtem Plan ausgeführtes Epos. Das älteste, den höfischen Dichtern entstammte, höfische Epos nennt man **altromantisches Epos.** An Stelle der Nibelungenstrophe bediente sich dasselbe kurzer Reimpaare von vier Hebungen. Ein Kunstepos unserer Tage müßte, aus dem Zeitgeist herausgeschrieben, „diesen für alle Zukunft ebenso widerspiegeln, wie die Ilias und die Odyssee den Geist ihrer Zeit". (Schiller.)

§ 89. (117.) **Gattungen des Kunstepos:** altromantisches, neuromantisches, religiöses, idyllisches, historisches, komisches und humoristisches Epos, sowie das Tierepos.

§ 90. (118.) **Altromantisches (höfisches) Epos.** Sein Stoff ist den Sagenkreisen von Karl dem Großen, von Artus und vom heiligen Gral entlehnt. Vom Volksepos unterscheidet es sich durch seine Form, wie dadurch, daß mythische Mächte, Zauberer, Feen, Elfen, Riesen 2c. die Rolle der Götter vertreten. Man nannte es zuweilen Aventiure. Später bezeichnete man auch die einzelnen Abschnitte des höfischen Epos als Aventiuren.

§ 91. (119.) **Altromantische Kunstepen** sind: 1) Parzival, das Hauptwerk Wolframs von Eschenbach, 2) Tristan und Isolt von Gottfried von Straßburg, 3) Iwein oder der Ritter mit dem Löwen von Hartmann von Aue, 4) Das Rolandslied des Pfaffen Konrad 2c.

§ 92. (120.) **Das neuromantische Epos** ist eine glückliche Nachahmung des altromantischen Epos durch unsere Romantiker. Sein Inhalt ist ebenso abenteuerlich, als der des altromantischen.

Das gewöhnliche Versmaß ist die Stanze. Beliebte neuromantische Epen sind: a. Wielands „Oberon", b. Ernst Schulzes „Cäcilie" und seine „Bezauberte Rose", c. Kinkels „Otto der Schütz", d. Redwitz' „Amaranth", e. Heyses „Braut von Cypern", f. Scheffels „Trompeter von Säkkingen" ꝛc.

§ 93. (121.) **Das religiöse Epos** verfolgt ein religiöses Ziel und entlehnt seinen Stoff der biblischen, wie der Kirchen- oder Heiligengeschichte. Beispiele: 1) „Die Messiade" von Klopstock, 2) „Die göttliche Komödie" von Dante Alighieri (in Terzinen geschrieben und vielfach übersetzt), 3) „Das verlorene Paradies" von Milton (zuletzt von Schuhmann und Eitner übertragen) u. s. w.

§ 94. (122.) **Das idyllische Epos** (Eidyllion), welches auch bürgerliches Epos genannt wird, behandelt Stoffe aus dem bürgerlichen Leben und schließt das Wunderbare und die künstliche Maschinerie des Heldenepos aus. Man kann es als ausgebreitetes Idyll auffassen. Beispiele: 1) „Luise" von Voß, 2) „Jukunde" von Kosegarten, 3) „Hermann und Dorothea" von Goethe u. s. w.

§ 95. (123.) **Das historische Epos.** Man bezeichnet es im Hinblick auf seinen Stoff auch als heroisches Epos, zuweilen als Heldengedicht (Epopöe). Beispiele: „Rostem und Suhrab" von Rückert, 2) Vergils „Aeneis", übersetzt von Voß u. a., 3) Scherenbergs historische Epen.

§ 96. (124.) **Das komische (humoristische, satirische) Epos** bildet den Gegensatz zum ernsten (klassischen) Epos. (Beispiel: „Nibelungen im Frack" von A. Grün.) Häufig ist es eine Parodie oder eine Travestie desselben. Der Dichter behält den erhabenen Stoff des ernsten Epos bei und behandelt ihn in niederer Ausdrucksweise (z. B. Blumauers „Travestierte Aeneis"). Oder er wählt den Stoff aus dem niedern Leben, um ihn in bestimmter Absicht parodierend pathetisch zu behandeln (z. B. Zachariä's „Murner in der Hölle"). Zuweilen bietet er einen gewöhnlichen Stoff in derb-volksmäßiger Weise (z. B. „die Jobsiade" von Kortüm in Knüttelversen).

§ 97. (125.) **Das Tierepos** entstammt der Tiersage, welche der Stolz unserer deutschen Litteratur genannt werden darf. Während wir alle poetischen Gattungen mit anderen Völkern teilen, **ist die Tiersage unser ausschließliches**

geistiges Eigentum! Sie entstammt dem 5. Jahrhundert n. Ch., also einer Zeit, wo noch unverkümmertes Naturleben und unbefangener, fast kindlicher Verkehr zwischen Menschen und Tieren bestand. Sie zeigt Handlungen, welche von einheimischen Tierhelden (Kampf- und Raubtieren) vollzogen werden: vom Wolf (Isangrim = Eisenhelm), Fuchs (Reginhart = kluger Ratgeber), Bär (Bruno = der Braune) u. s. w., deren deutsche Eigennamen in die französische Uebersetzung übergingen. Durchweg tritt in der Sage die Freude an den Tieren entgegen und an dem, was mit denselben erlebt wird: der wechselseitige Austausch des Tierischen mit dem Menschlichen. Die Tiersage in ihrem Ursprung ist lediglich sich selbst unbewußte Naturpoesie, die in harmloser Ruhe und ungestörter Gemütlichkeit sich aussprechen will, und zwar ohne Nebenabsicht, bis man im 12. Jahrhundert satirische Beziehungen in sie hineinlegte und dadurch der Freude an den Tieren, an der Fabel Eintrag that. Aufgezeichnet wurde die Tiersage zuerst auf niederländischem Boden in lateinischer Sprache. Sie wanderte mit den Franken nach Frankreich, von wo sie zurückübersetzt wurde durch Heinrich den Glicheser (Glichesäre), d. h. den Gleisner, Heuchler; Baumann übertrug sie 1498 ins Plattdeutsche, Harsdörffer bearbeitete sie im 17. Jahrhundert. Zuletzt begeisterte diese Sage unsern Goethe zu dessen bekannten meisterlichen Umdichtung. Es giebt noch Tierepen, welche Abarten des satirischen Epos sind und die Verkehrtheiten der Menschen geißeln, z. B. 1) Rollenhagens „Froschmäuseler", 2) „Der Muckenkrieg" von H. C. Fuchs, 3) Glasbrenners sarkastischer „Reinecke" ꝛc.

3. Dem Leben der Wirklichkeit nachgebildete prosaische Gattungen.

§ 98. (126.) A. **Der Roman** ist das Prosaepos der Gegenwart: eine Prosa-Erzählung, welche die dichterische Gestaltung eines bedeutenden Lebens mit seinen sittlichen Höhen und Tiefen bietet, zugleich aber auch das wirkliche Leben und den Charakter der Zeit mit dem Bewußtsein und der Empfindung der Nation vermittelt und widerspiegelt. Die weite Verbreitung des Romans in allen Kreisen verleiht ihm den größten Einfluß auf die kulturelle Signatur des Jahrhunderts.

§ 99. (127.) **Vom Epos unterscheidet sich der Roman** durch seine für ihn passende Prosaform, durch seinen weniger

großartigen Gegenstand, sofern das Epos Weltschicksale aufrollt, während der Roman gewöhnlich und in erster Linie Privatgeschichten erzählt; endlich durch den Ausschluß des Wunderbaren und durch seine meist frei gestalteten Stoffe.

§ 100. (129.) **Der Stoff des Romans** muß in einem Erlebnis, in der Wirklichkeit wurzeln. Privatleben, Familie, Volksleben ꝛc. sind Stoffquellen, sofern sie für Herauskehrung eines ethischen Grundgedankens verwertbar erscheinen.

§ 101. (130.) **Idee des Romans.** Der gute Roman entsteht durch planvolle Ausbreitung einer nach bestimmtem Ziele hinwirkenden Idee, durch Verkörperung eines Geistigen in sinnlich anschaulichem Gewande. (Beispielsweise nahm Freytag die Idee zu seinem „Soll und Haben" aus der Erkenntnis vom Glück des Volks in der Arbeit ꝛc.) Die Idee des Romans ist bedeutend, wenn sie den Blick über die am Boden kriechende Erbärmlichkeit der Wirklichkeit hinweg in die lichten Höhen des Schönen, Erhabenen, Sittlichen zu lenken vermag. (Vgl. die Idee von der allgemeinen Bildung in Goethes „Wilhelm Meister", welcher also ein kulturelles Ziel hat.) Der Träger der Idee ist der Held. Der Sieg des Helden, der Triumph des Guten bewirkt **die Symbolisierung der Idee.**

§ 102. (131.) **Der Bau des Romans** hat mit dem Bau des Dramas gemein: Exposition, Versetzung in die Sache, Aufeinanderstoßen der Begebenheiten, erregendes Moment, Bewegung, steigerndes Moment, Mitte, Höhepunkt, Verwickelung, Konflikt, entscheidendes Moment, fallende Handlung, letzte Spannung, Katastrophe. Nicht die Lebensbeschreibung des Helden ist wesentlich, sondern das organische Wachstum und die ursächliche Verbindung der symmetrisch gebildeten Teile. Die Strenge der Form allein vermag den Roman zum Kunstwerk zu erheben.

§ 103. (132.) **Der Held des Romans** ist — wie auch der Held des Dramas — der Mittelpunkt, auf den sich alle Ereignisse beziehen, und um den sich die übrigen Charaktere gruppieren. Im Gegensatz zu dem starren, feststehenden Helden im Drama ist der Held des Romans entwicklungsfähig, im Werden begriffen. (Vorbildliche Helden für den Roman sind Freytags Anton und Spielhagens Georg.)

§ 104. (133.) **Die Personen,** welche sich um den Helden

gruppieren, nennt man die epischen Charaktere des Romans. Ihre Bedeutung beruht in ihrer Beziehung zu der handelnden Hauptfigur, der sie widerstreben, oder mit der sie handeln. Jeder Romandichter hat mehr oder weniger eine stehende Zahl von Nebenfiguren in seinen Schöpfungen.

§ 105. (134.) **Idealisieren im Roman.** Die in § 20 gestellte Forderung an den Stoff des Dramas gilt auch für den Stoff des Romans, welch letzterer ebenfalls Tugend wie Laster in erhabener Weise zu zeichnen und idealer aufzufassen hat. Die Idealisierung soll die Charakteristik verstärken, ohne gegen die Wahrscheinlichkeitsgesetze zu verstoßen. Sie muß daher der Idee des Schönen, Guten und Wahren entsprechen. (Demnach ist sie tadelnswert in „Paul Clifford" von Bulwer, wo die betrunkene Grete Lobkins mit ihren Gemeinheiten zur unwürdigen Figur wird.) Die Idealisierung muß die Befähigung des Lesers im Auge behalten, zwischen Ideal und Wirklichkeit zu unterscheiden. Sie darf weder falsche, verschrobene Lebensansichten bieten, noch die Gemeinheit mit gewinnenden, herzvergiftenden Farben malen, welche zu phantastisch überspannten Anschauungen führen können.

§ 106. (135.) **Charakteristisch in der Technik des Romans** ist:

a. Der Gang der Handlung, welche durch die feinste psychologische Motivierung und planvolle, fast mikroskopische Ausführung der Begebenheiten das Gute belohnen und das Schlechte bestrafen läßt.

b. Die Episode. Sie ist verwerflich, wo sie unnötigerweise den Fluß der Handlung hemmt. Wesentlich ist sie im philosophischen Roman, wo sie zur Ausbreitung der Idee und zur psychologischen Motivierung beiträgt. Sie muß zur Haupthandlung in Beziehung bleiben und zu ihr zurückleiten.

c. Die Schürzung des Knotens. Jede Entwickelung muß zur Verwickelung führen, die Gegenwart muß Keime der Zukunft entfalten. Die Verwickelungen steigern sich und drängen zur Lösung. Der Dichter bricht plötzlich ab, um an einer andern Stelle anzuknüpfen und schließlich alle Momente für die Gesamtwirkung zu vereinigen.

§ 107. (136.) **Stilgesetze des Romans.** Der gute Roman verlangt 1) logische Anordnung des Stoffes, 2) Objektivität, indem der Dichter im Hintergrund bleibt und seine An-

sichten und Gefühle durch seine Charaktere zum Ausdruck bringt, 3) Einfachheit, die den Charakter aus seinen Aeußerungen sich entfalten läßt und langausgesponnene Beschreibungen vermeidet, 4) interessante Darstellung, welche Geheimnisse des Seelenlebens ahnen läßt, ohne sie auszuplaudern, welche ferner Gefahren malt, deren Ausgang Vernichtung zu bringen scheint, welche endlich in Kreise führt, wo hinter den Gardinen Intriguen spielen u. s. w.

§ 108. (137.) **Aesthetische Anforderungen an den Roman.**

a. Sprache und Darstellung. Man verlangt vollendet schöne Prosa, die weder lyrisch erhaben noch poetisch süßlich und ebenso wenig rhetorisch schwülstig ist. Die Darstellung soll anmutig, gefällig und klar sein, weshalb sie u. a. ausgebreitete Monologe vermeidet.

b. Schilderung körperlicher Vorzüge. Diese sollten nur in ihrer Wirkung vorgeführt werden, während die Charaktere handeln (vgl. Goethes Philine in „Wilh. Meister").

c. Benennung. Der Name soll nicht schon den Charakter des Trägers verraten (z. B. wäre zu tadeln „Spürnase" für einen Spion), aber er soll auch nicht in Widerspruch zu dem vornehmen Charakter desselben erscheinen (z. B. einen ernsten Helden nicht Knöpfle nennen). Ebenso verwerflich ist die Farblosigkeit (z. B. Major N. in N.).

§ 109. (138.) **Grundlage eines gesunden Romans** muß Sittlichkeit sein: ein sittliches Motiv und ein sittliches Ziel sind Grundbedingungen, da ohne Sittlichkeit kein edles Leben, kein reines Glück gedacht werden kann.

§ 110. (140.) **Einteilung nach Form und Inhalt.** Man nennt den Roman: 1) Episch (erzählend, z. B. Gottfr. Kellers „Der grüne Heinrich"); 2) lyrisch (Gefühle schildernd, z. B. Goethes „Werthers Leiden"); 3) didaktisch (philosophierend, belehrend, z. B. Gutzkows „Zauberer von Rom"); 4) dramatisch (mit dialogischer Form, z. B. Zschokkes „Abällino"). Sonst unterscheidet man noch tragische Romane (Goethes „Wahlverwandtschaften"), komische (die Schelmen- und Gaunerromane), humoristische (Ecksteins „Die Gespenster von Varzin"), satirische (Cervantes' „Don Quijote"), sentimentale (Richardsons „Clarissa"), endlich Romane in Brief- oder Tagebuchform (vgl. Hölderlins „Hyperion").

Dem Stoff nach unterscheidet man ferner: Schäferromane („Galatea“ von Cervántes), Räuberromane („Rinaldo Rinaldini“ von Vulpius), Künstlerromane (Hackländers „Künstlerroman“), Salon- und Hofromane (Bertha von Suttner „Ein schlechter Mensch“), Reise- und Seeromane (Rosenthal-Bonins „Bernsteinsucher“), bürgerliche Romane (E. Höfers „Zwei Familien“) u. s. w.

§ 111. (142.) **Unsere Einteilung der Romane.** 1) Der historische Roman. Hierher zählen alle Romane, welche auf Grundlage der Historie phantasievolle Lebensbilder ohne verbürgte Treue bieten. Beispiele: Freytags „Ahnen“, Ebers' ägyptische Romane ꝛc., „Erzherzog Karls Liebe und der Kampf um den Niederwald“ vom Verf. d. B. 2) Der philosophische Roman (Tendenzroman), bei dem das philosophische Raisonnement Hauptsache ist. Beispiel: „Spinoza“ von Auerbach. 3) Der moderne Roman. Er ist der Roman der Gegenwart, also Zeitroman mit frei erfundenen Stoffen. Beispiel: Spielhagens „In Reih und Glied“. 4) Der volkstümliche Roman (oder die Dorfgeschichte). Er ist der Roman des Volkslebens, sofern er sich im Anschauungskreise der mittleren Volksschichten bewegt. Beispiel: Zschokkes und Auerbachs Romane.

§ 112. (144.) **Geschichtliches über den Roman.** In Deutschland entstanden Prosaepen als Nachklänge der Rittersage beim Abscheiden des Mittelalters. Später folgten die arkadischen Schäferromane, ferner im 17. Jahrhundert die Abenteuer- und Schelmenromane. Goethe brachte den deutschen Roman auf die Stufe künstlerischer Darstellung und Vollendung. In seine Fußtapfen suchten die Vertreter des „jungen Deutschlands“ zu treten.

Eine neue Epoche des Romans vollzog sich durch Begründung des **halbwissenschaftlichen Romans.** Ein Freytag, Ebers, Scheffel u. a. stellten sich auf den Boden eines gesunden Realismus, auf welchem nunmehr Blüte um Blüte emporkeimt; freilich schießt auch nebenher der Hyperradikalismus eines potenzierten Naturalismus immer üppiger in die Halme.

§ 113. (145.) B. **Novelle.** Sie ist eine ansprechende Kunsterzählung, welche der **gebildeten** Unterhaltung Rechnung trägt. Sie steht mitten zwischen der planlosen, unveredelten Erzählung und dem Roman, zu dem sie sich verhält,

wie eine Episode aus dem Leben des Helden zur Darstellung seiner völligen Entwickelung. Goethe faßt die Novelle als Kunsterzählung auf, die mit dem Roman die Einteilung gemein hat. Ihre freie Form verlieh ihr Tieck, indem er sich ihrer bediente, um interessante Fragen und Ideen klarzulegen, wodurch er ihr gewissermaßen das Raisonnement des philosophischen Romans verlieh. Bedeutend in der Neuzeit ist Heyse. (Vgl. „L'Arrabbiata" ꝛc.)

Eine kleine Novelle heißt Novellette.

§ 114. (146.) **Die Novelle verlangt** einen fesselnden Grundgedanken und Gegenstand, anziehende Figuren, rasche Handlung, geistreiche Darstellung, versöhnenden Schluß. Vom Novellendichter fordert man gediegenes Wissen, Weltkenntnis, leichte, prickelnde Unterhaltungsgabe.

§ 115. (148.) **Formen der Novelle.** Die Novellendichtung hat seit Tieck eine kaum mehr zu überblickende Ausdehnung erlangt. Man könnte nunmehr unterscheiden: historische, kulturhistorische, soziale, moralische, psychologische, humoristische Novellen, ferner Kriminalnovellen, Künstlernovellen, Musikernovellen, Theaternovellen, Soldatennovellen, Seenovellen, Bauernnovellen, Gespensternovellen, Zeitnovellen, kosmopolitische Novellen; endlich Züricher-, Schweizer-, italienische, amerikanische, belgische Novellen u. s. w.

Fünftes Hauptstück: Die dramatischen Dichtungen.

§ 116. (149.) **Einteilung der dramatischen Poesie.** 1) Dichtungen, welche nur der Form nach dramatisch, ihrem Wesen nach aber lyrisch oder episch sind, 2) eigentliche Dramen, 3) musikalisch-dramatische Formen, welche für Aufführung auf der Bühne oder in der Kirche berechnet sind.

1. Formell dramatische Gedichte.

§ 117. (150.) **Monolog.** Wenn der durch Gedanken bewegte Mensch laut denkt, so nennt man dies ein Selbstgespräch oder einen Monolog. Demnach wäre jedes lyrische Gedicht ein Monolog. Zum Begriff des Monologs gehört indes außerdem,

daß derselbe eine Rede sei, also nicht gesungen, sondern gesprochen werde. Der Monolog kann ein selbständiges Gedicht sein. (Beispiel: „Die Verlassene“ von Geibel). In der Regel ist er dem Drama oder dem Epos eingereiht, um einer handelnden Person Gelegenheit zu bieten, sich vor sich selbst klar zu werden, Entschlüsse ahnen zu lassen oder Geschehenes zu entschleiern. Prolog (Einleitung) und Epilog (Schlußwort) sind im Drama Monologe.

Beispiele von Monologen: Goethe in „Iphigenia auf Tauris“ 1. Aufz. 1. Auftr. „Heraus in eure Schatten“; Schiller im „Tell“ 4. Aufz. 3. Scene „Durch diese hohle Gasse“ rc.

§ 118. (151.) **Dialog** ist eine Unterredung zwischen zwei oder (in weiterem Sinn) zwischen mehreren Personen. Im Singspiel (§ 138) bezeichnet Dialog die Redepartie im Gegensatz zu den Gesangpartien. Beispiel des epischen Dialogs: „Der Wanderer“ von Goethe. Beispiel des dramatischen Dialogs: Shakespeares „König Lear“ 1. Akt 1. Scene. Schillers „Tell“ 1. Akt 2. Auftr. (Gertrud: „So ernst, mein Freund“ rc.)

§ 119. (152.) **Dramatisierte Begebenheit** (Dramolet) ist eine abgeschlossene Begebenheit in Gesprächsform, also ein kleines Drama. Sie unterscheidet sich vom Drama durch den Mangel lebendiger Handlung. Beispiel: „Der Tod Napoleons“ von Chamisso; „Normänn'scher Brauch“ von Uhland; „Semele“ von Schiller.

2. Eigentliche Dramen.

§ 120. (154.) **Dramatisches Gedicht** nennt man jenes Drama, welches mehr erzählend als handelnd sich ausbreitet. Es teilt häufig bereits vollzogene Thatsachen mit, ohne sie in unmittelbarer Folge vor dem Auge des Zuschauers geschehen zu lassen. Es fehlen ihm ferner leidenschaftsvolle Konflikte, weshalb es als Buchdrama seine Berechtigung hat, nicht aber für die Bühne sich eignet. Beispiele: Tiecks dramatisierte Märchen; Uhlands „Schildeis“ und sein „Ständchen“; Zedlitz' „Herr und Sklave“; Rückerts Dramen.

§ 121. (155.) A. **Tragödie.** Man versteht darunter ein Schauspiel ernstesten Charakters: ein Trauerspiel, — ein Drama mit unglücklichem Ausgang. Die Tragödie stellt den Kampf eines hervorragenden Charakters gegen die Macht äußerer Verhältnisse —

oder auch der eigenen Leidenschaft — so dar, daß trotz des Untergangs des Helden die sittliche Idee den Sieg davonträgt. Das Schicksal des Helden erzeugt die tragische Stimmung. Die Tragödie ist die erhabenste Dichtungsart. Sie fordert unser Mitleid heraus durch jenes starke Beherrschtsein von heftigen Gefühlen (Leidenschaft), das die Stimme der Klugheit überhört und das Schicksal des Helden bedingt. Glück und Unglück wechseln. Endlich erfolgt der Umschlag (Peripetie). Vergebens sucht der Held nach einem Ausweg! Das Ende ist Untergang. Durch Erregung von Mitleid und Furcht bewirkt die Tragödie die Reinigung (Katharsis) der Affekte: die erleichternde Entladung mitleidiger und furchtsamer Gemütserregungen. Man fühlt das Bedürfnis der Erlösung und stimmt Seneca bei, daß der Unglückliche der Glückliche sei. (Vgl. „Maria Stuart", wenn sie auf dem Gang zur Richtstätte sagt: „Jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erde".) Das großartige Ziel der Tragödie liegt in Erregung dunkler Empfindungen wie klaren Bewußtseins. Mögen Schicksal oder Schuld, Zufall oder Leidenschaft noch so störend, vernichtend eingreifen und die edelsten Absichten vereiteln, die Unschuld morden, den Bösewicht triumphieren lassen: es giebt doch eine sittliche Weltordnung, eine Gerechtigkeit (poetische Gerechtigkeit), welche das letzte Wort behält, sichtbar oder unsichtbar das Unrecht sühnt und die Dissonanzen in Wohlgefallen auflöst.

§ 122. (156.) **Der Held der Tragödie** muß sich durch Größe und Hoheit des Charakters, wie durch Mut, Kraft und Unbeugsamkeit des Willens hervorthun, um dem tragischen Konflikt gewachsen zu sein. Wenn wir auch das Unglück als Folge der Schuld des Helden anerkennen müssen (vgl. „Romeo", der am Sarg seine Schuld noch vermehrt), so rechnen wir ihm diese Schuld (tragische Schuld) nicht an, sondern erklären sie aus seiner geistigen Anlage, aus den unglückseligen Verhältnissen des Helden, aus einem Eingriff in die göttliche Weltordnung. Das Schicksal des Helden führt zum Tragischen des einfachen Konflikts (z. B. Oedipus' Jähzorn, wo der Held durch eigene Schuld untergeht), wie zum Tragischen der sittlichen Kollision, wo die sittliche Weltordnung den Untergang verlangt (z. B. Wallenstein, bei dem die Pflicht des Gehorsams und die unbegrenzte Herrschsucht den Konflikt bedingen). Tragische Ironie ist es, wenn der Held das Rechte erstrebt

und das Gegenteil bewirkt (z. B. Orestes, der die Mutter erschlägt, um den gemordeten Vater zu rächen, weshalb er nunmehr als Muttermörder von den Furien verfolgt wird).

§ 123. (158.) **Technik der Tragödie.** a. Den Stoff entlehnt die Tragödie dem Mythus, der Sage, der Geschichte, dem Leben eines bedeutenden bekannten Menschen. b. Die Entwickelung der Handlung verlangt spannende Ereignisse, logische Anordnung und psychologische Motivierung des Darzustellenden. c. Die Tragödie fordert den höchsten Wohllaut und Schwung einer in Metaphern glänzenden Diktion. Der tragische Stil vereint den anschaulichen Ausdruck eines Lessing mit der malerischen Individualisierung eines Shakespeare. d. Die Vornehmheit der Form heischt gebundene Rede, die z. B. nach Schillers Mitteilung mehrere seiner Motive poetischer gestaltete.

§ 124. (162.) **Einteilung der Tragödien.** 1) Sagenhaft-heroische (altklassische), 2) philosophische Tragödien (Gutzkows „Uriel Akosta"), 3) geschichtliche und politische Tragödien (Schillers „Tell"), 4) bürgerliche Tragödien (Hebbels „Maria Magdalena"), 5) Schicksalstragödien, die man als abgethan betrachten könnte, da sie mit unserer christlichen Anschauung von der Gerechtigkeit der Vorsehung im Widerspruch zu stehen scheinen (Beispiele: Grillparzers „Ahnfrau", Müllners „Schuld").

§ 125. (164.) B. **Schauspiel** (Drama) nennt man jene dramatische Dichtungsgattung, welche einen der Tragödie verwandten ernsten Charakter an sich trägt, dabei aber glücklichen, versöhnenden Ausgang nimmt. Der Held verläßt entweder den zum Unheil führenden Weg, oder er besiegt die feindlichen Verhältnisse (vgl. Paul Heyses Schauspiel „Elisabeth Charlotte", das bis zum Schluß den Charakter der Tragödie behält, also ein tragisches Drama ist. Ferner vgl. Schillers „Räuber").

Die Griechen nannten auch das Stück mit versöhnendem Ausgang „Tragödie". Die Franzosen bildeten das Wort „tragi-comédie", welchen Ausdruck Gutzkow (im „Nero") und Hebbel einzubürgern suchten.

§ 126. (165.) **Wir unterscheiden:** 1) Klassische Schauspiele (Beispiele: Aischylos' „Oresteia", Sophokles' „Philoktet" und „Oedipus auf Kolonos", 2) philosophische Schauspiele (Beispiel: Goethes „Faust"), 3) Geschichtliche, heroische,

politische Dramen (Schillers „Tell“, Werthers „Kriegsplan“), 4) Bürgerliche Dramen (Goethes „Die Geschwister“), 5) Zeitdramen (J. W. Brauns „Die Arbeiter“), 6) Volksschauspiele (Holteis „Lorbeerbaum und Bettelstab“), 7) Ritterschauspiele (Kleists „Käthchen von Heilbronn“).

§ 127. (167.) C. **Das Lustspiel** (Komödie) bildet den polaren Gegensatz zur Tragödie. Sein Grundton ist heitere Laune, Scherz, Komik. Der Stoff wird durch die Thätigkeit der freischaffenden Phantasie meist dem geselligen Leben der Gegenwart entnommen. Der Held der Komödie führt den Kampf mit List, Ironie — nicht gegen das Schicksal, sondern gegen Menschen in ihren Schwächen und Verkehrtheiten. Die Lösung besteht in Ueberlistung, wie in Besiegung von Intriguen. Das Irrtümliche, Beschränkte, Unnatürliche wird naturgemäß, vernünftig.

Das niedere Lustspiel ist in Prosa geschrieben, während das feine meist in rhythmischer Form eine höhere Stellung sich wahrt.

§ 128. (168.) **Anforderungen an das Lustspiel.** Die Handlung muß dem geselligen Leben der Gegenwart entsprechend sein. Sie muß Situationen aufsuchen, die im Kontrast zu dem Charakter des Helden stehen und komisch wirken. Im feinen Lustspiel herrscht das Feinkomische vor, in der Posse das Burleske. Das Feinkomische verlangt elegante Darstellung, feinen Geschmack. Der Dialog muß fließend, witzig, epigrammatisch-knapp sein.

§ 129. (169.) **Nach der Stoffquelle unterscheidet man** 1) **historische, politische, nationale Lustspiele** (Beispiel: Freytags „Journalisten“), 2) **bürgerliche** (Beispiele: Kotzebues „Doktor Wespe“, L'Arronges „Doktor Klaus“), 3) **Konversationsstücke**, die mit feinem, geistreichem Unterhaltungston das Leben im Salon widerspiegeln (Beispiel: Lindaus „In diplomatischer Sendung“).

§ 130. (170.) **Nach den Lebenskreisen des Helden unterscheidet man folgende Gattungen des Lustspiels:** 1) **realistische** (Hackländers „Magnetische Kuren“), 2) **phantastische** oder **idealistische** (Tiecks „Prinz Zerbino“), 3) **romantische** (Halms „Wildfeuer“), 4) **rührende**, — eine aus der Verbindung des Komischen mit dem Tragischen hervorgehende Mischgattung mit

komischer Wirkung. (Beispiel: Iffland, „Die Hagestolzen"), 5) **das Sittenstück**, das die Schwächen der Zeit geißelt (Michel: „Du sollst nicht lügen"), 6) **die aus dem Französischen übersetzten Lustspiele**, von denen besonders die „Drames proverbes" erwähnenswert sind. (Bayard, „Der Vicomte de Létorières ꝛc.)

§ 131. (171.) **In Hinsicht auf Entwickelung und Verwickelung** unterscheiden wir:

1. **Das Charakterlustspiel** (Beispiel: Kotzebue, „Die beiden Klingsberge");

2. **Das Intriguenstück.** Es unterschätzt die feine Charakteristik des vorigen keineswegs, aber sein Schwergewicht liegt in der Intrigue (Beispiele: Bürger, „Der Frauenadvokat"; Benedix, „Ein Lustspiel").

§ 132. (172.) **In Bezug auf Form und Ausdehnung** unterscheidet man:

a. **Die Blüette** (kurzes, einaktiges Lustspielchen. Beispiele: Bernsteins „Mein neuer Hut", Wachenhusens „Wenn's der Arzt erlaubt"), b. **Das Schubladenstück**, eine Blüette, welche dem Schauspieler Gelegenheit giebt, mehrere Masken zur Entfaltung zu bringen (Beispiele in Blochs Blüettensammlung), c. **Das höhere** (feinkomische) **Lustspiel** (Beispiel: Scribes „Glas Wasser"), d. **Das niedere Lustspiel.** Hiezu zählen folgende Formen:

§ 133. (173.) 1) **Posse** (Galeriestück), ein niederes, realistisches Lustspiel, in welchem das Derbe, Niedrigkomische, Burleske vorherrscht, und das sich im Haschen nach Lächerlichkeiten, nach Karikierung ꝛc. gefällt. (Beispiel: Kotzebues „Pagenstreiche".) 2) **Lokalposse.** Sie trägt lokales Gepräge und führt allgemeine Situationen, Gebräuche, Sitten zum Teil in der Volkssprache (im Dialekt) vor. Sie darf das komische Lied und das Kouplet anwenden, aber sie soll nicht durch niedrig gehaltenen Ton abstoßen. Beispiele: Hensler, „Das Donauweibchen"; Bäuerle, „Staberls Hochzeit"; Kalisch, „Aktienbudiker" ꝛc. 3) **Die Zauberposse.** Sie wurde durch den genialen österreichischen Dichter Ferd. Raimund († 1836) gepflegt. Von seinen acht romantisch-komischen Märchen-Dichtungen hatten außerordentlichen Erfolg: a. Der Alpenkönig und der Menschenfeind, b. Das Mädchen aus der Feenwelt, c. Der Diamant des Geisterkönigs, d. Der Verschwender. Dieselben regten das Gemüt an, befriedigten die Lach-

lust, ergetzten das Auge und boten der Phantasie die überraschendsten Bilder. Dabei entwickelten sie Humor und zeigten eine höhere Komik, indem sie Scherz, Witz und Satire der Grazie vermählten. 4) **Der Schwank,** eine burleske Unterart der Posse, in welcher der Narr, der Hanswurst, der Kasperle, der Clown ꝛc. auftreten. (Jacobson, „Aennchen vom Hofe"; Görlitz, „Subhastiert"; Franz Koppel-Ellfeld, „Die spanische Wand".)

§ 134. (174.) **Die Tierkomödie** ist eine Abart des Lustspiels. Sie sucht die Komik dadurch zu steigern, daß sie Tiere handelnd auf die Bühne bringt. Eine der ersten Tierkomödien war „Der Hund des Aubry", deren Aufführung sich Goethe in Weimar widersetzte, wodurch er seine Entlassung als Intendant herbeiführte.

§ 135. (176.) **Parodien und Travestien dramatischer Gattungen** sind berechtigt, sofern sie eine Abwehr gegen falsche Tendenzen, Verirrungen ꝛc. bilden. Verwerflich sind sie, wenn sie „das Erhabene in den Staub ziehen" (wie z. B. Röller Schillers „Jungfrau von Orleans" behandelt). Beispiel einer künstlerischen Parodie ist Platens „Verhängnisvolle Gabel" auf Müllners „Schuld".

§ 136. (177.) **Zum Studium des Lustspiels** sind empfehlenswert: Aristophanes (neben Shakespeare der größte aller dramatischen Dichter) und Molière; von den Deutschen: Lessings „Minna von Barnhelm"; Kleists „Zerbrochener Krug"; Gutzkows „Zopf und Schwert" u. s. w.

3. Musikalisch-dramatische Formen.

A. Weltliche Formen.

§ 137. (180.) **Das Melodrama** ist eine Dichtung, welche deklamatorisch mit einer die Stimmung malenden Musikbegleitung vorgetragen wird.

Es heißt **Monodrama,** wenn nur eine Person deklamierend auftritt, — **Duodrama,** wenn zwei Personen eingeführt werden. Rousseaus „Pygmalion" war ein von Musik begleiteter, dramatisch gehaltener Monolog. Dieses Vorbild veranlaßte das erste deutsche Melodrama „Ariadne auf Naxos" von Gerstenberg, (Musik von Benda). Ein Beispiel aus der Neuzeit ist Bürgers „Lenore" mit Musik von Liszt.

§ 138. (181.) **Das Sing- oder Liederspiel** (Vaudeville). Es ist ein von beliebten Gesangsstrophen (Couplets) unterbrochenes Lustspiel oder eine mit Musik verbundene Posse und heißt dann zuweilen **Vaudeville-Posse, Vaudeville-Burleske, Burleske mit Gesang, Liederposse** ꝛc. Beispiele der Liederposse: Holtei, „Die Wiener in Berlin“, ferner die preisgekrönte Vaudevilleposse „Ein Narrentraum“ von Rich. Genée.

§ 139. (182.) **Das Schauspiel mit Musik** bietet neben melodramatischen Scenen noch weitere musikalische Zuthaten, — eine in die Grundstimmung der Dichtung einleitende Ouvertüre, ferner Lieder, Chöre, Marschformen, Tänze. Beispiele: Shakespeares „Sommernachtstraum“ mit Musik von Mendelssohn, ferner Schillers „Jungfrau“ mit Musik von Max Seifriz.

§ 140. (183.) **Die Oper.** Man versteht darunter ein Drama, welches mit Gesang und Instrumentalmusik verbunden ist: also die engste Vereinigung der dramatischen Poesie mit Musik. Sie hat mit dem Drama den scenischen Aufbau und die Einteilung in Akte gemein. Zur Verstärkung der Wirkung bedient sie sich der Tanzkunst (Ballet) und einer das Höchste leistenden Ausstattung (Dekoration).

Ihre Teile sind: a. das Arioso (oft nur ein paar lyrische Takte, die das Rezitativ unterbrechen), b. die Arie, welche bei besonders lyrischer Färbung auch Kavatine genannt wird, c. das Rezitativ, eine kurze Deklamation mit gesprochenen Tönen, d. Duett, e. Terzett, f. Quartett u. s. w., ferner g. Chor und h. Ensemble, d. i. die gesangliche Vereinigung der Solisten — häufig mit Chor. Musikalischerseits kommt bei der Oper noch in Betracht: die Ouverture (Einleitung) und das Finale (Aktschluß). Für den Librettodichter ist beachtenswert, daß die gesanglichen Partieen je nach Umfang, Lage und Klangcharakter sich teilen in: hoher Sopran, Mezzo-Sopran, Alt und Kontra-Alt, Tenor, Bariton, Baß. Dem dramatischen Charakter entsprechend sondert man: dramatischen und lyrischen Sopran, Alt, Soubrette und die komische Opern-Alte, den Heldentenor und den lyrischen Tenor, den Tenor-Buffo, den Helden- und den lyrischen Bariton, den seriösen Baß und den Baß-Buffo.

§ 141. (184.) **Die ernste (große) Oper** entspricht dem ernsten Drama und enthält (einzelne wenige Opern wie „Fidelio“

ausgenommen) gar keine Sprachscenen. Sie wird zur **heroischen** Oper, wenn sich ihr Held durch Bedeutsamkeit des Charakters ꝛc. hervorthut. Spielt die Fabel des Libretto (Textbuchs) im ritterlichen Mittelalter oder auch in der Zauber- und Märchenwelt, so heißt sie **romantische** Oper (Beispiel: Karl M. v. Webers „Freischütz") oder zuweilen auch **Zauberoper** („Undine" von Lortzing). Je nach dem Vorwiegen des Lyrischen oder Tragischen heißt sie **lyrische** oder **tragische** Oper. Beispiele ernster Opern: „Tell" von Rossini; „Norma" von Bellini; R. Wagners „Rienzi".

§ 142. (185.) **Die komische Oper** entspricht nach Inhalt und Ausdruck dem Lustspiele. Sie enthält größtenteils gesprochenen Dialog. (Vgl. „Figaros Hochzeit" in der italienischen Bearbeitung. Weitere Beispiele sind: Nicolais „Die lustigen Weiber", Lortzings Opern, Delibes „Der König hat's gesagt" ꝛc.)

§ 143. (186.) **Die Operette.** Der komischen Oper verwandt ist diese, nach Umfang kleine, nach Inhalt einfache Opernform, die man auch als **kleine Oper** bezeichnet. Sie hat geringere Personenzahl und durchsichtigere Handlung als die große Oper; auch sind ihre Helden keine hohen idealen Charaktere, sondern leicht faßliche Figuren. Die Ensemble sind weniger umfangreich, und die Finale ihrer Akte zeichnen sich nicht durch jene sorgfältige Bearbeitung aus, die wir bei der großen Oper bewundern. Sie entbehrt auch meist der Rezitative, da sich der Gang der Handlung durch den gesprochenen Dialog fortspinnt. Häufig sind die Libretti der Operette seichte Machwerke, welche auf Sinnlichkeit abzielen und alle Verhältnisse mit der giftigen Lauge eines banalen Sarkasmus übergießen. (Vgl. Offenbachs „Pariser Leben".) Beispiele besserer Operetten: „Die schöne Galathee" von Suppé; „Die Fledermaus" von Strauß ꝛc.

§ 144. (187.) **Das Intermezzo** (Zwischenspiel) ist ein kleines komisches Singspiel für zwei oder höchstens drei Personen, welches zwischen zwei Theaterstücke zur Abwechslung oder zur Gewinnung einer Pause eingeschaltet wird, ohne mit dem vorhergehenden oder nachfolgenden Stück in Beziehung zu stehen. Ein wesentliches Erfordernis ist das Rezitativ, ohne welches es zur einfachen Opernscene herabsinkt. (Beispiel: „Pygmalion" von W. Häser.)

§ 145. (188.) **Geschichtliches über die Oper.** Die Oper erblühte der Renaissance in Italien. Sie wurde in Frankreich wie in Deutschland fortgebildet. Die Geburtsstätte einer deutschen Oper mit deutschem Text und deutscher Musik ist, wie ich in meiner „Deutschen Poetik" (II. 517) nachwies, Nürnberg. (Vgl. „Seelewig" von Harsdörffer, komp. von Staden um 1653.) Eine eigentlich dramatische Oper begründete der gewaltige Gluck, der Schöpfer des von R. Wagner geistvoll ausgebauten tempierten Rezitativs. Er schritt (in „Alceste", „Iphigenie", „Orpheus und Eurydice") von italienischen Schnörkeleien zu deutscher Einfachheit vor und verwandte die Musik planvoll zur Hebung des dichterischen Gedankens. Zur Blüte wurde die Oper durch Mozart gebracht, welcher italienische Melodik mit deutscher Einfachheit und Tiefe zu verbinden wußte. Karl Maria v. Weber ist der Vater der romantischen Oper. **Der Vollender der deutschen Oper und der Schöpfer des deutsch-nationalen Musik-Dramas ist Richard Wagner.**

§ 146. (189.) **Das Geheimnis der Wagnerschen Opernreform.** Wagner wußte dem Gedanken durch dramatisch-charakteristische Musik lebenswahren Ausdruck zu verleihen. Seine Musik ist gewissermaßen die Interpretation und die dienende Unterlage des Textes. Sie folgt in allen Teilen dem Dialog und der Handlung, ohne die ästhetische, reinfühlende Grundlage zu verlassen. Um deutsche Texte zu geben, hat Wagner die romantischen Stoffe der deutschen Sage bearbeitet und so eine gelungene Vereinigung des modernen und romantischen mit dem antiken, klassischen Geiste erreicht. Zum vollen Verständnis Wagners ist freilich ein hochgebildeter Geschmack unbedingtes Erfordernis, ähnlich wie ein reines Genießen des Goetheschen Faust weitgehende ästhetische Bildung voraussetzt.

§ 147. (191.) **In Wagners epochebegründender Thätigkeit lassen sich drei verschiedene Stilcharaktere unterscheiden:** 1) Streben nach der Herrlichkeit der von Spontini vertretenen großen Oper („Rienzi"), 2) Hindrängen zum Kunstwerk der Zukunft („Fliegender Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin"), 3) Erreichung des Kunstideals („Tristan", „Meistersinger", „Parsifal"). In der malenden und schildernden Musikbegleitung liegt nunmehr die unvergleichlich machtvolle Ausdrucksfähigkeit des musikalischen Dramas.

B. Kirchlich-musikalische Formen.

§ 148. (193.) **Entstehung dieser Formen.** Das Christentum mit seiner auf ein Jenseits gerichteten Weltanschauung suchte die Verinnerlichung des Gemüts auch durch Musik zu erreichen. Der erste Gesang der Christen war psalmodierende Deklamation. Der zu Gregors Zeiten geschaffene Choral erreichte seine Blüte, als die Glaubensfreudigkeit der Lutheraner ihn zum Gemeindegesang erhob.

§ 149. (194.) **Der Choral** ist das mit einer volksmäßigen Melodie versehene geistliche Chorlied, das von der ganzen Gemeinde — in der Regel unisono — gesungen wird. Der Choral wurde seit Luther der Stamm, an dem die kirchlich-dramatische Musik sich emporrankte. Beispiel: „Ein' veste Burg ist unser Gott" von Luther; „Nun danket alle Gott" von Rinckart.

§ 150. (195.) **Das deutsch-accentuierende Prinzip und der Choral.** Der nach Art reiner Spondeen gesungene Choral räumt den Nebensilben dieselbe Zeitdauer ein wie den Stammsilben. Dies veranlaßte bedeutende Männer der protestantischen Kirche, der Einführung des rhythmischen Chorals das Wort zu reden (Tucher, J. G. Herzog). Wir begrüßen dieses Streben als einen Beweis des wieder erwachenden, im Volk lebendig gebliebenen Sprachgeists, der für den deutschen Accent auch im Kirchengesang Beachtung energisch fordert.

§ 151. (196.) **Die Motette** ist ein mehrstimmiger, fugenartiger oder figurierter kirchlicher Chorgesang, welcher von einem Sängerchor ohne Instrumentalbegleitung in der Kirche vorgetragen wurde. Den Text bildete ein Bibelspruch oder auch ein Vers geistlichen Inhalts, Sätze aus den Psalmen. Formen: 1) der durch Singstimmen figurierte Choral, 2) der durch Singstimmen mit einer Fuge begleitete Choral, 3) eine Reihe aneinander hängender Fugensätze (Beispiel: Der erste Chor in Grauns „Tod Jesu"), 4) ein Vers für Vers durchkomponiertes Kirchenlied (Beispiel: Bachs Motette zu: „Jesu, meine Freude").

§ 152. (197.) Unter **Psalm** versteht man ein religiöses Lied, das mit Instrumentalbegleitung (Psalter, Harfe, Orgel) gesungen wird. Seit Klopstock schuf man Kirchenmusikstücke, welche den Namen „Psalmen" trugen, ohne Psalmen aus der Bibel zum Text zu haben. Ihre Texte waren nach Psalmenart

gedichtete Oden. Die Psalmen von den Königen David und Salomo sind lyrische Gesänge, — Oden oder Hymnen, die kein bestimmtes Metrum tragen, deren Rhythmus lediglich im Parallelismus der Glieder ruht. Musikalische Psalmen schufen Mendelssohn-Bartholdy, Liszt, Schneider u. a.

§ 153. (198.) **Die Kantate** ist eine in Musik gesetzte größere Dichtung lyrischen Charakters, welche Arien, Duette, Rezitative, Chöre enthält, und die mit Instrumentalbegleitung zum Vortrag gelangt. Vom Oratorium (§ 157) unterscheidet sie das Ueberwiegen des lyrischen Charakters. Kleine Kantaten nennt man **Kantatinen, Kantatillen.** Zu den berühmtesten Kantaten zählt Händels Alexanderfest, sowie Seb. Bachs Saba-Kantate.

§ 154. (199.) **Die Passion** ist eine dramatische Kantate, welche ausschließlich das Leiden und den Tod Jesu zum Gegenstand hat. Heinrich Schütz († 1672) gestaltete die Passion zu einer Art geistlicher Oper ohne Handlung. Seb. Bach legte der „Passion" den wortgetreuen Bibeltext zu Grunde, charakterisierte die einzelnen Personen in ihren Gesängen, fügte dramatisch wirkende Volkschöre ein und gab der Passion auch für den Protestanten eine erbauliche, gottesdienstliche Bedeutung (vgl. seine „Matthäus-Passion").

§ 155. (200.) 1) Unter **Messe** versteht man ebenso den Hauptteil des katholischen Gottesdienstes als die Musik und den Gesang für denselben. Besteht die Musik bloß aus Kirchenliedern (Chorälen), so nennt man sie **Choralmesse;** besteht der Gesang aus polyphon ausgeführten Musikstücken für den Chor, so erhält sie den Namen **Vokalmesse figurierten Stils;** treten zum Gesang auch Instrumente hinzu, so entsteht die **Figuralmesse.** Wird die Messe von mehreren Priestern celebriert, so nennt man sie **Hochamt** (missa solemnis). Der Text der Messe ist von der Kirche für unabänderlich erklärt. 2) Die **musikalische** Messe ordnet die drei Abschnitte der kirchlichen Messe in sieben Abteilungen an: 1. Kyrie (Bitte um Erbarmen), 2. Gloria (Engelgesang bei Christi Geburt), 3. Credo (nizänisches Glaubensbekenntnis), 4. Sanctus (Lobpreisung Gottes), 5. Benedictus (Ehre Gottes), 6. Agnus Dei (Bitte um Erbarmen), 7. Dona (Bitte um göttlichen Frieden). In diesen Einzelabteilungen wechseln Einzelgesänge mit Chören 2c. ab.

Palästrina war der Vollender des polyphonen Vokalstils in der Messe. Bachs Messe atmet kirchlich-religiöse Stimmung. Ein epochebildender Meister der neu-kirchlichen Figuralmesse ist Liszt, der es verstand, den Stil Palästrinas und Bachs unseren modernen musikalischen Errungenschaften zu vermählen.

§ 156. (201.) **Das Requiem** (Seelen- oder Totenmesse) ist eine Messe, welche dem Andenken an Verstorbene geweiht ist und daher mit den Worten beginnt: Requiem aeternam dona eis, domine (Herr, gieb ihnen die ewige Ruh'!). Es hat folgende Teile: 1. Requiem. 2. Dies irae. 3. Domine. 4. Sanctus. 5. Agnus dei mit den Unterabteilungen Benedictus, Lux aeterna, Libera. Es wurde gepflegt von Mozart, Kiel, Lachner, Brahms, Verdi u. a.

§ 157. (202.) **Das Oratorium** ist eine dramatische Kantate in großem Stile, ein in Musik gesetztes geistliches, dramatisches Gedicht: ein geistliches Musikdrama ohne äußerlich sichtbare Handlung. Der Stoff ist der Bibel oder dem religiösen Leben entlehnt. Die Musik ist episch im Rezitativ, lyrisch und dramatisch in den übrigen Teilen. Die Chöre, welche in ihrer dichterischen Bedeutung nicht selten an den griechischen Chor erinnern, sind teils lyrisch, teils dramatisch. (Dramatisch sind sie in Händels Oratorien.) Durch das Ueberwiegen des dramatischen Moments unterscheidet sich das Oratorium von der (lyrischen) Kantate. Zur Vollendung und Reife nach ideal-kirchlicher Seite wurde das Oratorium durch Händel gebracht. Er lehnte sich an die Formen der italienischen Oper an und verlieh dem Oratorium durch die volle Kunst seines gewaltigen Kontrapunktes und durch Einfügung seiner imposanten Chöre dramatische Kraft, Lebendigkeit und ergreifende Tiefe des musikalischen Ausdrucks. Beispiele: Händels „Samson", vor allem sein „Messias"; ferner „Paulus" von Mendelssohn; Kiels „Christus"; Meinardus protestantisches Oratorium „Luther in Worms" 2c.

Es giebt auch **weltliche Oratorien**, z. B. Haydns „Jahreszeiten", Seifriz' „Ariadne auf Naxos".

Auch einige **Gattungen, die zwischen Oratorium und Kantate in der Mitte stehen**, sind erwähnenswert, z. B. Mendelssohns „Walpurgisnacht", Schumanns „Paradies und die Peri".

Der Dichter der Oratorien sollte dem Komponisten die

Arbeit weder durch zu breite Erzählung, verwickelte Handlung, zu lang ausgesponnene Gleichnisse, noch durch abstrakte Reflexionen erschweren. Auch sollte er den psalmartigen Rhythmus vermeiden, da derselbe die logischen Einschnitte willkürlich setzt und dem Musiker die Anhaltspunkte raubt.

Schlußbemerkung.

Ein für sich abgeschlossenes Werk (der dritte Band der „Deutschen Poetik" des Verfassers) hat sich die Aufgabe gesetzt, die in der großen Poetik wie in vorstehendem Abriß gebotene Theorie praktisch anzuwenden und in methodisch geordneten, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitenden Aufgaben und Uebungen alle Kunstgeheimnisse zu lehren, deren sich der Dichter bei seinem Schaffen bedient.

Von demselben Verfasser sind u. a. erschienen:

Deutsche Poetik. Drei Bände. Zweite Auflage. Broschirt 15 Mark. Stuttgart, Göschens Verlag.

Orientalische Novellen. Mit 8 Illustrationen von Hutschenreuter. Prachtband. 5 Mark. Amelangs Verlag. 5. Auflage. 1890.

Erzherzog Karls Liebe und der Kampf um den Niederwald. Roman von C. Byr. 3. Auflage. 1890. 2 Bände. Süddeutsches Verlags-Institut, Stuttgart. Elegant gebunden 10 Mark.

Erziehung zur Vernunft. Philosophische Grundlinien. 3. Aufl. Wien. 1877.

Fr. Rückert und das Regentenhaus von Sachsen-Coburg-Gotha. 1886.

Fr. Rückert. Ein Lebensbild für Haus und Schule. (Volksbuch. Zugleich Jubiläums-Ausgabe zum 100. Geburtstage des Dichters. Mit Stahlstich. 1888.)

Fr. Rückert. Akademische Festschrift zur Enthüllungsfeier des Rückertdenkmals. Mit reichen Illustrationen sowie mit Handschriften Rückerts und seiner Lebensgefährtin. 2. Auflage. Stuttgart.

Neue Mitteilungen über Fr. Rückert und kritische Gänge und Studien. 2 Bände.

Nachgelassene Gedichte Fr. Rückerts und Neues aus seinem Leben. 1877.

Fr. Rückerts Leben und Dichtungen. 3. Auflage. 1869.

Fr. Rückert. Ein biographisches Denkmal. 1868. Frankfurt, Sauerländer.

Fr. Rückert. Ein deutscher Dichter. 1867.

Der Kampf um den Niederwald. Drama in 5 Aufzügen. (Aufgeführt in Magdeburg 1892.)

Zillbach. Kulturhistorische Schilderung. Mit 4 Illustrationen. 1878. Wien.

Erinnerungsblätter aus einer Dichtermappe. Lyrische Gedichte. 1871.

Lieb und Leid. Gedichte 1864.

Poetische Aphorismen. Gedichte 1865.

Der Nixe Sang. Epische Dichtung. 2. Auflage. 1863.

Der geräuschlose Feldzug. Drama in 5 Aufzügen. 2. Auflage. 1873.

Zwei Thüringer Charakterköpfe. 2. Auflage. 1881.

Charakteristik Fr. Rückerts. 45. Lieferung der Rückertschen Ges.-Ausg.

Musenweihe. Dramolet. (Aufgeführt im Hoftheater zu Stuttgart, zu Berlin, Königsberg u. s. w.)